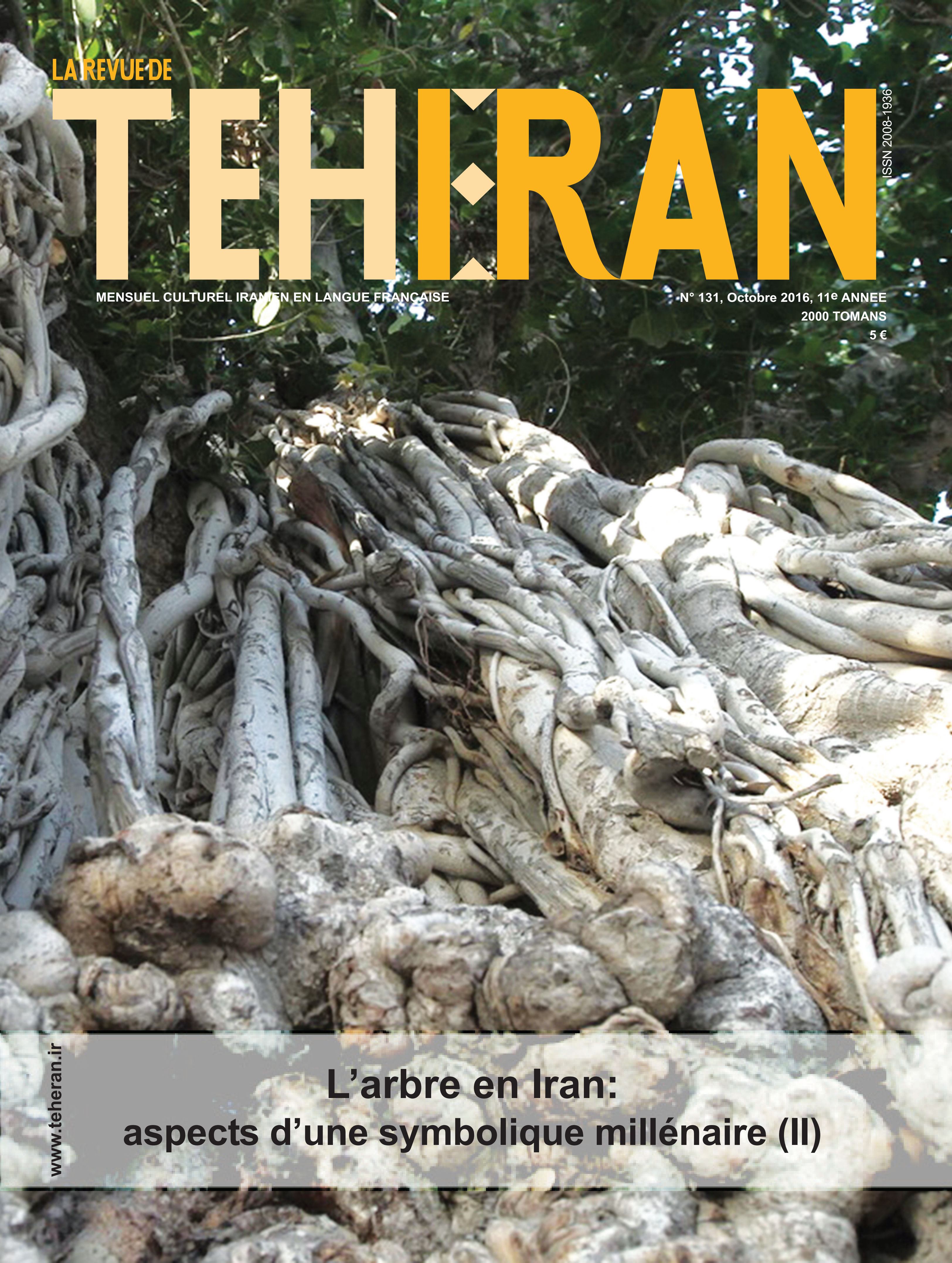
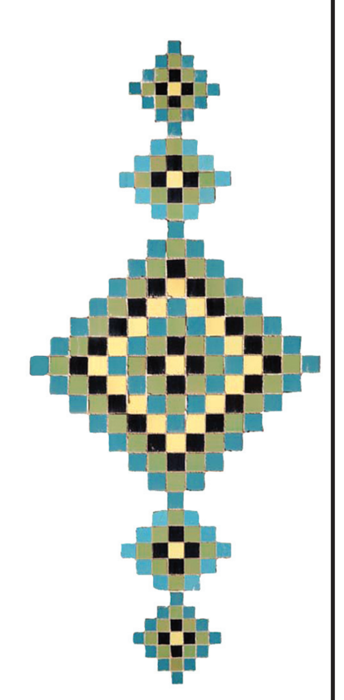

LA REVUE DE
TEHERAN
ISSN 2008-1936
MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE
N° 131, Octobre 2016, 11e ANNEE
2000 TOMANS
5 €
www.teheran.ir
L'arbre en Iran:
aspects d'une symbolique millénaire (II)



*La Revue de Téhéran*

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

**Direction**
Mohammad-Javad Mohammadi

**Rédaction en chef**
Amélie Neuve-Eglise (Razavi-Far)

**Secrétariat de rédaction**
Arefeh Hedjazi
Babak Ershadi

**Rédaction**
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Mireille Ferreira
Elodie Bernard
Gilles Lanneau
Majid Youssefi Behzadi
Khadidjeh Nâderi Beni
Zeinab Golestâni
Mahnaz Rezaï
Djamileh Zia
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Sepehr Yahyavi
Shahab Vahdati

**Graphisme et mise en page**
Monireh Borhani

**Correction**
Béatrice Tréhard

**Site Internet**
Milâd Shokrkhâh
Mohammad-Amin Youssefi
Mojdeh Borhani

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**
Imprimé par Iran-Tchap

Recto de la couverture:
***Figuier de Ma'âbed ou, en langue baloutche, de Karat, l'une des attractions touristiques du village de Hâdji Abâd (également connu sous le nom de Kouh Bon), au sud de la province de Sistân et Baoutchistân. Ces arbres sont souvent plantés à proximité des mosquées, et les habitants de la région apprécient particulièrement leur ombre.***







LA REVUE DE TEHERAN

Premier mensuel iranien
en langue française
N° 131- Mehr 1395
Octobre 2016
Onzième année
Prix 2000 Tomans
5 €








# Sommaire

www.teheran.ir

# La symbolique du cyprès dans l'art iranien

Shahâb Vahdati



▲ *Cyprès sur les bas-reliefs de Persépolis*

Pour les Iraniens, le cyprès est l'emblème de l'Iran. Symbolisant la liberté, il a même été le motif principal des couronnes royales. Il constitue un symbole de ce pays en raison de sa droiture qui suggère le rejet de la servitude et l'aspiration à la liberté. Le cyprès dont la pointe est courbée symbolise la modestie, et c'est la raison pour laquelle on appelait souvent l'Iran "le pays des modestes" (*belâd al-khazâ'in*).

La simplicité de la forme et les possibilités géométriques du cyprès ont sans doute été l'une des raisons pour lesquelles les artistes l'ont beaucoup utilisé pour orner leurs œuvres. Ainsi, outre les tapis, les coussins et les tissus, on peut le trouver dans les décorations en plâtre, sur les tuiles émaillées, dans la peinture sur papier, le cuir et le tissu, l'enluminure, les œuvres en métal, les incrustations, les bijoux, les flacons d'eau de rose, les sculptures et les pièces de monnaie, comme les pièces sassanides en argent du temps de Khosrô Ier en usage de 531 à 579.

### En architecture

Le cyprès est très présent dans l'architecture iranienne, que ce soit dans les maisons ou dans les cimetières, les mausolées et les jardins. De par ses branches touffues et sa taille élancée, cet arbre toujours vert occupe agréablement un vaste espace qui lui est souvent dédié devant le pavillon dans l'architecture traditionnelle iranienne. En éliminant le vide entre le pavillon et le jardin, il crée une continuité et met en valeur la taille de l'édifice. Ses ombres régulières créées par l'ordonnance généralement linéaire de sa plantation, souvent en parallèle avec les ruisseaux qui coulent dans le jardin, agrémentent les ruelles bordées de cyprès. En automne et en hiver, sa couleur verte contraste joliment avec celle d'autres arbres.



▲ *Mausolée de Daniel à Suze*

La présence de cet élément est si importante dans l'architecture qu'on peut se demander si la coupole du mausolée de Daniel à Suze et ses dômes en forme de pyramide, les voûtes pyramidales des églises, ou même les minarets des mosquées érigés comme des colonnes communicatives entre le ciel et la terre, n'ont pas été inspirés de ce même élément quasi-omniprésent dans l'architecture iranienne.

**En peinture**

Il est difficile de déterminer la date de l'apparition du cyprès dans la peinture et la sculpture, mais il existe déjà sur les bas-reliefs de Persépolis (Ve siècle av. J.-C.). Dans la miniature iranienne, ce motif est omniprésent dans tous les styles, surtout dans le domaine des miniatures qui ornent la marge des livres où, pour suggérer l'idée du paysage, il déborde de la page pour continuer dans la marge. On retrouve aussi beaucoup ce motif dans la peinture moderne. Ainsi, en automne 1978, des tableaux de Samilâ Amir-Ebrâhimi sont exposés à l'Institut Goethe de Téhéran. L'une de ces toiles met en



▲ *Tableau de Samilâ Amir-Ebrâhimi*

scène un ensemble de cyprès étêtés, rappelant des corps humains décapités. Dans ce tableau qui relie la destruction des forêts aux génocides humains, la couleur rouge vermeil domine et capture l'attention de l'observateur. A l'époque de son exposition - quelques mois avant la victoire de la Révolution - cette toile visait à dénoncer le système de sécurité du régime. Et comme l'exposition se tenait à l'Institut Goethe, le régime du Shâh n'a pas réussi à l'interdire.

Il est difficile de déterminer la date de l'apparition du cyprès dans la peinture et la sculpture, mais il existe déjà sur les bas-reliefs de Persépolis (Ve siècle av. J.-C.). Dans la miniature iranienne, ce motif est omniprésent dans tous les styles, surtout dans le domaine des miniatures qui ornent la marge des livres.

Dans cette même exposition, trois toiles de Bijan Djazâni reprenaient également le motif du cyprès. L'une d'elles représentait une forêt entière de cyprès. La déesse de la forêt se tenait fermement devant la scène pour défendre le territoire forestier. Dans le contexte de cette exposition et l'importance du politique dans l'expression artistique de l'époque, la défense de la forêt de cyprès était une métaphore de la protection que souhaitaient les artistes contre les répressions policières. Ces deux œuvres de Djazâni et Amir-Ebrâhimi insistaient également sur l'importance de la protection de la nature et de l'environnement pour que l'humanité puisse continuer à exister. Ici, la nature n'est pas seulement l'origine de l'humanité, mais une finalité qui la transforme en objectif de la création.

**En littérature**

En littérature également, le cyprès est traditionnellement un motif très présent. Hâfez en parle 54 fois dans son fameux recueil (*divân*). Il lui prête des qualités comme le fait d'être libre, grand, gracieux, fluent, argentin, heureux, tendre, etc. La vision du poète est en conformité avec celle de son peuple, chez qui l'arbre a une importance symbolique et religieuse.

Le cyprès comme symbole de liberté apparaît aussi dans ce poème titré «She'r-e gomnâm» de Khosro Golsorkhi:

*S'abattit sur ta poitrine le coup mortel de l'ennemi*

*Mais ô cyprès debout, tu ne tombes pas*

*C'est dans ton essence de mourir debout!*

En conformité avec Golsorkhi (1944-1974), Houshang Ebtehâdj écrit un poème (1980) intitulé «Le souvenir du sang du cyprès» pour mettre l'accent sur le symbolisme du cyprès, qui incarne l'immortalité de l'aspiration à la liberté et l'efficacité du sacrifice dans la lutte libertaire des peuples. Encore une fois en 1973, à travers une série de poèmes intitulée «Sâghi-Nâmeh», Ebtehâdj reprend la symbolique du cyprès comme thème principal. Cette série poétique conduit à la fermeture par la censure de la revue *Sokhan*. Un des poèmes de cette série, intitulé «Le sang du rossignol» et caractérisé par ses distiques en rimes plates, essaie de déchiffrer les symboles de l'ancien cyprès pour commémorer Khosro Rouzbeh (1915-1958) notamment à travers ces poèmes:

*Ô printemps, rappelle-toi la jeune fleur*
*De l'ancien cyprès Khosro Rouzbeh*

Mais au lieu d'écrire un poème, Ebtehâdj se met malheureusement à donner des conseils et à exhorter les



▲ *Motif du cyprès dans la miniature iranienne*

jeunes à suivre le même chemin politique que le sien. Ceci est cependant une autre histoire.

**Dans la littérature médiévale**

Le *Goshtâsb Nâmeh* d'Abou-Mansour Daghighi (935-976) met en scène la venue de Zoroastre avec une branche de cyprès et le compare à «un arbre aux racines profondes et aux branches innombrables/dont les feuilles sont des leçons et les fruits la sagesse». Selon la version avancée par ce poète compilateur des mythes iraniens, Zoroastre se rend auprès de Goshtâsb pour lui présenter sa religion avec une jeune pousse de cyprès qui sera plantée près d'un temple du feu et qui deviendra un arbre épais et robuste. Ce cyprès s'appellera le Cyprès de Kâshmar que des pèlerins viendront voir, venant de loin, à pied. Ferdowsi écrit à cette occasion dans son *Shâhnâmeh* (Livre des Rois), au chapitre intitulé Goshtâsb-Nâmeh:

*Tous les monarques se soumirent à son ordre*
*Celui de se rendre vers le Cyprès de Kâshmar*
*L'arbre devint un lieu de culte*

Selon la version avancée par ce poète compilateur des mythes iraniens, Zoroastre se rend auprès de Goshtâsb pour lui présenter sa religion avec une jeune pousse de cyprès qui sera plantée près d'un temple du feu et qui deviendra un arbre épais et robuste. Ce cyprès s'appellera le Cyprès de Kâshmar que des pèlerins viendront voir, venant de loin, à pied.



▲ *Page du manuscrit du* Shâhnâmeh *calligraphié par Hossein Ibn Hossein Bahmani, revenant sur l'histoire du cyprès que Zarathoustra rapporta du paradis et planta à Kashmar et Farimad.*

*car/Zoroastre y attacha le démon*
*Nomme-le «paradis» si tu l'ignores*
*Pourquoi le nommes-tu Cyprès de Kâshmar?*
*Pourquoi ne l'appelles-tu pas la pousse du paradis*
*Celle que le roi a plantée à Kashmar*

Dans l'art iranien préislamique, le cyprès n'a pas encore de charge religieuse et mystique. La présence du cyprès dans les mausolées et les monuments religieux prend une signification très différente après l'islam. D'aucuns ont suggéré qu'il fallait chercher l'origine du motif dans les hiéroglyphes égyptiens. D'autres ont assimilé un cyprès dont la pointe est courbée à la flamme du feu zoroastrien.

Tout comme Ferdowsi, Daghighi considère le cyprès comme une pousse de paradis, basé sur la croyance ancienne selon laquelle on croyait que le paradis était orné de cet arbre sous l'ombre duquel les bienheureux accédant à la vie céleste pouvaient éternellement se reposer.

**La littérature préislamique**

D'après la littérature zoroastrienne, c'est Bahman Izad Kherad (équivalent de l'Archange Gabriel dans les religions abrahamiques) qui a offert cette fameuse pousse de cyprès à Zoroastre. Lors de sa rencontre avec Zoroastre, l'archange tient une branche de cyprès blanc à la main. Selon le *Dinkard*, «la branche de cyprès symbolise la paix et enseigne qu'il faut ménager son prochain pour que la paix puisse perdurer sur terre.» Même avant l'apparition du zoroastrisme et dans le mithraïsme, le cyprès était considéré comme un symbole d'immortalité et de vie éternelle. Sur les monuments mithraïstes, les sept cyprès renvoient aux sept planètes où l'âme éternelle voyagera après la mort dans son ascension vers le Paradis.

**Les tapis**

L'un des plus grands spécialistes des dessins et esquisses du tapis persan, Mahmoud Etemâdzâdeh, dit Beh-Azine (1915-2006), remarque dans son livre *Farsh-e Irân* (Le Tapis Persan) que «le motif du *botteh boteh* (Paisley) est le même cyprès qui apparaît régulièrement dans les figures antiques de l'Iran». Parmi les centres artisanaux de Tabriz, Kâshân, Qom, Sanandadj et Kermân, il apprécie notamment cette dernière région: «Les artisans tapissiers de Kermân ont créé les meilleurs modèles de *botteh* et on peut estimer que ce savoir-faire tire ses origines de l'antique industrie du châle et des tissus en soie.» Concernant les tapis du Khorâssân, il écrit: «Dans le Khorâssân,

traditionnellement, le dessin d'un gros *botteh* vert pistache sur un fond rouge foncé était davantage en usage.»

**D'autres motifs d'arbres**

Nous pouvons voir des exemples du motif du palmier dans l'art sassanide. Les créneaux de Bishâpour contiennent des spatules avec un palmier décoratif ayant deux paires d'ailes dont l'une est au-dessus de l'autre. Les ailes en feuilles de palmier peuvent être également vues sur les sceaux sassanides, aux côtés de deux animaux cornus se tenant de chaque côté de l'arbre.

Le grenadier figure parmi les arbres les plus sacrés d'Iran, et a conservé jusqu'à nos jours sa place spirituelle chez les Iraniens. Un grenadier solitaire sorti de terre à proximité de mausolées sur les collines et les monts est considéré comme sacré, et on y attache des morceaux de tissu en demandant une faveur à Dieu. Le grenadier a notamment été vénéré dans l'Iran zoroastrien pour le vert foncé de ses feuilles, ainsi que pour la couleur et la forme de ses fleurs très orange qui rappellent le feu sacré. Le grand nombre de ses grains symbolise la fertilité, le reliant à la fécondité d'Anâhitâ. Le grenadier est aussi un arbre décoratif dans l'art oriental. Mais son fruit dessiné dans une feuille de palmier est caractéristique de l'art sassanide. A la fin de l'ère sassanide, les feuilles de palmier fendues en viennent à ressembler à une paire d'ailes qui symbolise la productivité et la spiritualité.

**Le *botteh* ou le cyprès courbé**

L'arbuste est un élément décoratif très important dans l'art iranien et permet de symboliser d'autres motifs comme la flamme du feu, le fruit, le pin, un cyprès courbé, un oiseau avec la tête enfoncée

Même avant l'apparition du zoroastrisme et dans le mithraïsme, le cyprès était considéré comme un symbole d'immortalité et de vie éternelle. Sur les monuments mithraïstes, les sept cyprès renvoient aux sept planètes où l'âme éternelle voyagera après la mort dans son ascension vers le Paradis.



▲ *Tapis bakhtiâri au motif de cyprès en* mehrâb. *Des motifs d'arabesques floraux* eslimi *remplissent la voûte du haut du tapis. Des arbres fruitiers ornent symétriquement les côtés du cyprès. Le cartouche indique que ce tapis a été tissé dans l'atelier d'Abdossamad Esfahâni.*



▲ Botteh, *période sassanide*

dans sa poitrine, l'utérus d'une mère ou une femme voilée et retirée du monde.

Pour certains spécialistes, l'arbuste est la manifestation symbolique de la flamme dans les âtres zoroastriens, l'image allégorique de l'amande, de la poire, de la figue, de la rivière ou d'une perruche vénérée par les Iraniens autant que par les Indiens.

Tous ces motifs liés à la mythologie de l'Iran antique ont connu des changements de forme avec le temps et avec l'évolution des conditions historiques et sociales. Le motif du cyprès courbé représente un cyprès incliné sous le vent et contrairement à l'opinion courante,

son origine est l'Iran et non l'Inde! En français, ce motif est connu sous le nom de Paisley, que l'on retrouve souvent en imprimé sur les châles en cachemire. Dans l'art iranien préislamique, le cyprès n'a pas encore de charge religieuse et mystique. La présence du cyprès dans les mausolées et les monuments religieux prend une signification très différente après l'islam. D'aucuns ont suggéré qu'il fallait chercher l'origine du motif dans les hiéroglyphes égyptiens. D'autres ont assimilé un cyprès dont la pointe est courbée à la flamme du feu zoroastrien. Le motif de l'arbuste que l'on retrouve dans l'art iranien depuis le VIIIe av. J.-C. jusqu'à l'époque achéménide est celui de l'amandier, dont un petit nombre est courbé. On peut trouver sur les sculptures achéménides ainsi que les habits en or, les ustensiles de guerre, les vases et les ornements, des motifs de cyprès dont la pointe s'incline graduellement et tend à s'arquer. Il reste peu d'objets d'art de l'époque arsacide, mais on peut observer dans ceux ayant été découverts des dessins d'une feuille très fine similaires au Paisley. On peut aussi trouver dans l'art sassanide une diversité étonnante du motif dans les vases en argent et en or, les épées, les tissus, l'architecture, les spatules et les bijoux. Le *botteh* accompagné de dessins d'ailes d'oiseaux

▲ *Bol en verre* minâ *au motif des deux amants et du cyprès. Période seldjoukide, XIIe siècle.*

et de motifs de cédrat est omniprésent dans les sculptures et les bas-reliefs du site préislamique de Tâgh-e Bostân érigé vers l'an 600.

Avec la chute de l'empire sassanide et l'arrivée de l'islam, l'arbuste apparaît sur les tapis à partir du califat abbasside. Il se débarrasse de la charge religieuse et devient un simple motif d'ornement, avec deux lignes courbées et continuelles qui vont vers la pointe de l'arbre. C'est alors que le motif basique du Paisley est créé. On peut en voir des exemples sur des céramiques du Xe siècle découvertes notamment à Kâshân, Gorgân, Neyshâbour, Sâveh et Rey. Les objets d'art décorés de ce motif se raréfient durant le XIIe et le XIVe siècle, probablement en raison de l'invasion mongole, et il est malheureusement impossible d'en suivre l'évolution durant cette période.

### L'évolution du motif

Sous les Safavides, le motif réapparaît sur les tissus en or mais sa représentation devient de plus en plus simplifiée: il n'en reste qu'un contour vide près duquel un autre arbuste orné fait son apparition. On voit cependant le motif du cyprès sur les tapis du roi Abbâs II (soit à la moitié du XVIIe siècle). Ces motifs sont accompagnés d'ornements très fins et de calligraphies.



▲ *Motif du cyprès sur les tuiles safavides*

Sous les Afsharides et les Zands, les œuvres sont rares en raison de l'instabilité régnant à ces époques. On ne retrouve le motif de l'arbre que sur les tapis, la couverture des selles et des sacoches. Avec les Qâdjârs, l'usage du motif devient plus complexe, et il est possible notamment d'y étudier le rapport réciproque entre le cyprès et les dessins où le cyprès contient en son sein un jardin mis en abyme. ■

**Bibliographie:**

- Beh-Azin, M., *Farsh-e Irân* (Le Tapis Persan), éd. Amir Kabir, Téhéran, 1978.
- Hall, James, *Dictionnaire illustré des symboles en art oriental et occidental*, traduit par Roghayeh Behzâdi, éd. Farhang Mo'âser, Téhéran, 2005.
- Ebtehadj, Hushang, *Siâh Mashgh* (Exercices de calligraphie), éd. Tous, Téhéran, 1985.



11

# L’arbre de vie et le poème ancien «L’arbre assyrien»

Sepehr Yahyavi

## Introduction

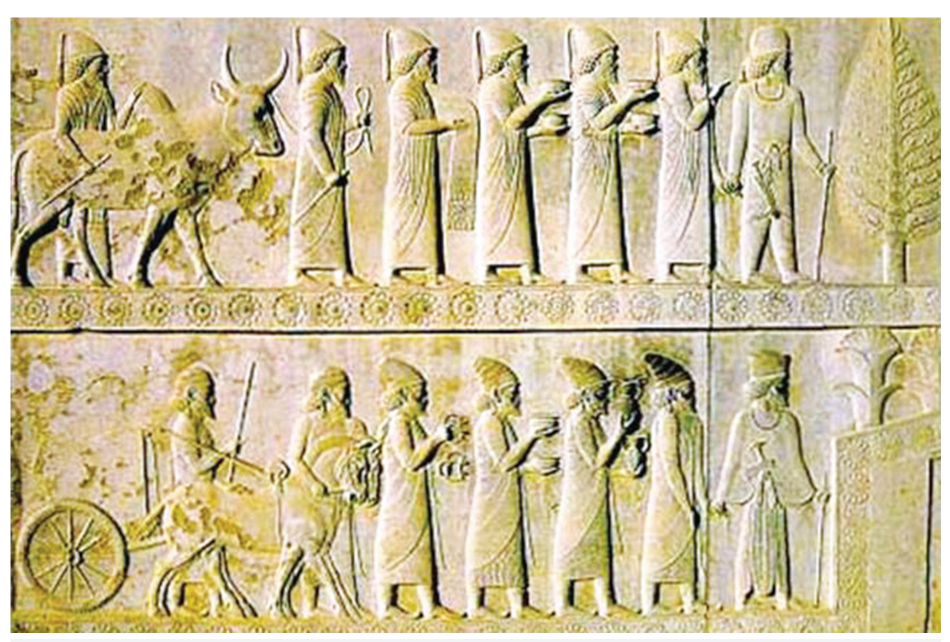
L’arbre fait partie des archétypes les plus importants de la culture humaine. Ceci a été souligné par Carl Gustav Jung, dont le travail trouve de nouveaux approfondissements notamment au travers des recherches de Monique de Beaucorps et son excellent ouvrage *Les symboles vivants* (Paris, 1989), traduit en persan par le mythologue iranien Jalâl Sattâri. Le premier chapitre de cet ouvrage brillant est consacré à l’arbre et sa présence dans la culture humaine, en particulier dans la civilisation orientale. Nous allons nous baser principalement sur cet essai dans la première partie de notre article qui aborde la question de l’arbre de vie et de ses manifestations variées.

Cet arbre prend ses racines dans la terre, tout en étendant ses branches vers le ciel. A la fois symbole de richesse spirituelle et signe d'abondance matérielle, l’arbre nous entoure et nous protège. Il nous permet de mieux définir notre place dans l’univers, de percevoir notre ressemblance avec le monde extérieur, que ce soit sur le plan physique (des mains qui s’apparentent aux branches, des pieds qui ressemblent aux racines) ou intellectuel (l’homme qui procrée des enfants ou qui crée des œuvres, comme l’arbre qui donne des fruits ou qui génère de l’ombre).

Point la peine de rappeler que l’arbre est doté d’une importance primordiale pour l’homme. Il nous permet de respirer, surtout au sein des grandes villes



▲ *L'Arbre de vie assyrien*



▲ *Le cyprès et le dattier sur les bas-reliefs de Persépolis*

industrielles. Il est utilisé pour fabriquer de nombreux objets en bois. Et surtout, il a eu un rôle fondamental pour la promotion et la diffusion de la culture humaine, culture qui, du moins avant le déclenchement de la récente révolution technologique et informatique, n'était transférable que sur un support papier. C'est seulement grâce à cette dernière évolution industrielle (la révolution informatique) que l'homme a pu «dématérialiser» ses connaissances en les numérisant, en les écrivant et en les lisant sans recours au papier. Quoi qu'il en soit, il apparaît que l'homme lui-même ressemble à l'arbre: tel un arbrisseau ou arbuste devant les tempêtes du temps, à la manière d'un Moïse en présence du *buisson ardent*, seul sur le Sinaï de l'univers en train de recevoir les *commandements* de cet *Innommable*.

**L'arbre de vie**

L'une des images les plus anciennes de l'arbre de vie est l'arbre du cosmos. Un arbre dont les racines plongent au plus profond du sol, dont la cime côtoie le ciel, et dont les branches sont étendues sur tout l'espace de l'univers et comptant, entre autres, le soleil, la lune et les astres parmi ses fruits. Il s'agit d'une conception à la fois mythologique et cosmologique de la vie, à laquelle est également assimilé le sapin de Noël. Le sapin, comme le cyprès, fait partie des arbres sempervirents (communément appelés *à feuillage persistant*). Cela en dit beaucoup aussi sur la symbolique des guirlandes et des boules de Noël, qui

L'une des images les plus anciennes de l'arbre de vie est l'arbre du cosmos. Un arbre dont les racines plongent au plus profond du sol, dont la cime côtoie le ciel, et dont les branches sont étendues sur tout l'espace de l'univers et comptant, entre autres, le soleil, la lune et les astres parmi ses fruits.

s’enracinent notamment dans une tradition païenne.

Pour les populations chamanistes, c'est le bouleau qui occupe une fonction similaire. En Mongolie comme en Sibérie, le culte de cet arbre est suivi, cet arbre étant assimilé à un «pilier du ciel». Tout au long du Moyen-Age, la symbolique de l’arbre du cosmos se propage en Europe, diffusion en partie due à l’influence païenne, ésotérique et mithraïste. Nous retrouvons la même connotation d’«axe de l’univers» associée à l’arbre de vie.

Un bas-relief assyrien comporte en son centre un arbre de vie avec deux griffons ou chèvres à ses côtés. En Mésopotamie, l’arbre de vie peut être un ensemble de certains arbres prolifiques et indispensables pour la vie des hommes: le cèdre, dont le bois est précieux; le dattier, dont le fruit est une source d’énergie pour les activités humaines et utilisé pour faire divers produits; la vigne, dont le fruit est très important et dont les grappes symbolisent l'abondance; et le grenadier, dont le fruit est aussi le symbole de l'abondance, mais aussi de l’ordre.

Dans la plupart des images de cette région datant de l'Antiquité, l’arbre de vie est représenté entre deux prêtres ou oracles, ou bien entre deux animaux réels ou imaginaires (lion, chèvre, griffon). Ces deux êtres qui entourent l’arbre peuvent être perçus comme ses gardiens, d’autant que le fruit de cet arbre est censé rendre éternel l’homme qui s'en nourrit.

Dans la plupart des images de cette région datant de l'Antiquité, l’arbre de vie est représenté entre deux prêtres ou oracles, ou bien entre deux animaux réels ou imaginaires (lion, chèvre, griffon). Ces deux êtres qui entourent l’arbre peuvent être perçus comme ses gardiens, d’autant que le fruit de cet arbre est censé rendre éternel l’homme qui s'en nourrit. Il faut cependant que celui qui rêve d'immortalité entre en lutte avec ses gardiens. Notons au passage qu’une distinction doit être faite entre l’arbre de vie et l’arbre de la connaissance du bien et du mal. Ce dernier est le même qui fit l'objet d'une interdiction de Yahvé à l’homme (Adam et Eve). Yahvé leur ordonna de ne pas s'en approcher peu après leur création, et leur désobéissance entraîna la Chute. Mais l’arbre de vie fut créé aussi par Yahvé au sein de l’Eden, et il ne faisait pas l’objet d’interdiction divine. Au lieu de s’en nourrir, Adam et Eve se tournèrent vers l’arbre de la connaissance, et cet acte entraîna la chute sur la Terre.

L’arbre de vie a été représenté diversement chez différents peuples et à différentes époques. Parmi ses manifestations les plus visibles, nous pouvons citer le chandelier à sept branches ou le Menorah chez les Hébreux. Cette représentation puise probablement ses sources dans l’arbre dit "de l’éclairage" qui appartenait aux populations mésopotamiennes. Les sept branches du Menorah seraient une imitation de la fleur de l’amandier. Ces sept ramifications pourraient également être imaginées comme symbolisant les sept planètes de l’univers alors connues, et tournant autour du soleil. Sa forme pourrait aussi être interprétée comme étant celle d'un arbre planté à l’envers, dont les racines seraient dans le ciel et

les branches dans le sol. A noter que dans la tradition juive (ainsi que la tradition hindoue), une coutume pratiquée consiste à planter un arbre à l'envers. Au Moyen-Orient, on avait l'habitude d'assimiler l'homme à un arbre inversé, la tête humaine ressemblant à la racine et son corps au tronc de l'arbre, selon la vision médiévale.

Autre manifestation ou source d'inspiration de l'arbre de vie, le *figuier des pagodes*, de son nom scientifique «ficus religiosa». Cet arbre mystique et splendide est originaire des régions chaudes et tropicales de l'Inde et de l'Iran. Au sud de l'Iran, il est appelé «lour». Il s'agirait du même arbre au pied duquel Bouddha reçu son illumination. L'une des caractéristiques les plus évidentes et marquantes de cet arbre est ses longues racines qui poussent à côté du tronc, dont une partie est plongée dans la terre et une autre reste à l'extérieur. Dans la tradition indienne, le gobelet qui servait de récipient pour le *suma* (version indienne du *haom* iranien) était fait du bois de cet arbre.

Une autre version de l'arbre de vie se déploie selon une technique de plantation d'arbres miniatures, le bonsaï. Cette pratique traditionnelle chinoise a vu le jour sous le règne de la dynastie Han, à la même période où la Muraille de Chine fut construite. L'objectif de cette méthode arboricole était d'emmener les paysages et phénomènes de la Nature à l'intérieur de la maison. Par la suite, les moines bouddhistes ont exporté cette méthode au Japon et vers d'autres pays d'Extrême-Orient. Aujourd'hui, son usage s'est tellement répandu qu'il existe même plusieurs pépinières et magasins de bonsaï au nord et au centre de Téhéran.



▲ *Île de Kish, l'arbre de vie. Il est appelé "lour" au sud de l'Iran*

Pour revenir aux parallèles faits entre l'homme et l'arbre, il est à noter que l'on a comparé le cervelet avec l'arbre de vie, et ce peut-être pour les fonctions qu'il a dans le cerveau ou de par sa forme. Autre point de ressemblance, le besoin des deux de soins précis indispensables à leur croissance et leur survie. Ainsi, lorsqu'il soigne ou entretient ses arbres, notamment par la pratique de l'élagage ou de l'émondage, un jardinier procède à la manière des chirurgiens. Dans son célèbre ouvrage *Les Racines de la conscience* (1954), C.-G. Jung a étudié divers archétypes dont l'arbre et ses diverses manifestations dans l'inconscient collectif de l'homme.

Le poème intitulé "L'arbre assyrien" est l'un des rares textes profanes écrits en langue pahlavi qui nous est parvenu. Sa composition remonte à au moins 3000 ans, alors que les deux cultures et empires de Perse et d'Assyrie étaient en pleine concurrence dans la région du Moyen-Orient.

▲ *Peinture de l'arbre de vie à l'intérieur du palais Shaki Khan, Azerbaïdjan, Musée National d'Art*

L'une des traces de l'arbre de vie dans la culture moyen-orientale est présente dans le poème pahlavi «L'arbre assyrien»(*derakht-e âsourik*). Pour conclure notre article, nous allons présenter ce poème important du point de vue linguistique et sociologique.

**«L'arbre assyrien»: symbole de confrontation entre deux civilisations voisines**

Il s'agit d'un des rares textes profanes écrits en langue pahlavi qui nous est parvenu. Sa composition remonte à au moins 3000 ans, alors que les deux cultures et empires de Perse et d'Assyrie étaient en pleine concurrence dans la région du Moyen-Orient. On dit que les prairies de l'Ouest et du Sud-ouest iranien étaient la cible d'attaques et d'intrusions des forces et troupes assyriennes.

Le poème est composé en vers syllabiques de langue pahlavi, ancienne forme de composition poétique pratiquée en Perse. Chaque vers contient 6 ou 11 syllabes (et certains 8, selon Benveniste). Dans la traduction à laquelle nous avons recours, réalisée par Ehsân Tabari[1], la forme originale du poème a été bien conservée en grande partie. Ainsi, par l'effet d'une traduction rythmique et rimée, il est possible pour le lecteur

persan de se rendre compte de la beauté et de l'originalité de la version originale du poème en pahlavi de la période des Achéménides ou des Parthes.

Ce poème assyrien est l'un des exemples les plus anciens de la technique de dialogue appliquée au domaine de la littérature, surtout en poésie. Il s'agit peut-être d'un exemple précoce de ce que Bakhtine appelait la polyphonie en littérature. Cette technique de conversation ou de dialogue renforce certainement l'effet et l'impact du poème, son pouvoir rhétorique et sa force créatrice. Il s'agit également de l'une des premières œuvres littéraires pour enfants et adolescents, du moins dans cette région du monde. Mais en quoi consiste ce dialogue littéraire si extraordinaire?

Une chèvre de la région d'Iran s'entretient avec sérieux et en prenant un ton de rivalité avec un palmier du pays d'Assur. Chacun raconte ses privilèges et avantages, au grand dam de l'autre. Arrive ensuite le tour de l'adversaire, qui s'évertue à nier la valeur de l'autre et de parler, ou plutôt de fanfaronner, au sujet de sa propre utilité. Chacun de ces deux êtres produit un vaste éventail de produits bénéfiques à l'homme. Cependant, comme l'auteur perse s'identifie davantage avec la chèvre, c'est à celle-ci qu'il donne le plus grand poids. Le dialogue, après les paroles plus longues de la chèvre, se conclut avec sa mise en valeur par le poète.

Le poème comporte plusieurs dimensions. Nous pouvons surtout y repérer des aspects religieux, sociologiques, culturels et linguistiques. Pour ce qui relève de l'aspect idéologique, certains chercheurs, dont le célèbre assyriologue anglophone Sidney Smith, affirment que la chèvre représente la religion zoroastrienne et mazdéenne et le palmier, la religion polythéiste alors en vigueur en Assyrie. Du point de vue sociologique, il n'est pas de doute que la chèvre représente un mode de vie des populations nomades basé sur l'élevage du bétail, tandis que le palmier illustre au plus haut point la pratique de l'agriculture telle qu'elle est valorisée par les peuples sédentarisés. ■

Ce poème assyrien est l'un des exemples les plus anciens de la technique de dialogue appliquée au domaine de la littérature, surtout en poésie. Il s'agit peut-être d'un exemple précoce de ce que Bakhtine appelait la polyphonie en littérature.

1. *Œuvres littéraires*, tome 6: *Safar-e Jâdou* (Voyage de la magie), Téhéran, éd. Alfa, 1979.

**Bibliographie:**

- De Beaucorps, Dominique, *Ramz-hâye zandehdjân* (Les symboles vivants), traduit en persan par Jalâl Sattâri, Téhéran, éd. Tcheshmeh, 2012.
- Mohammadi, Mohammad Hadi et Ghâeini, Zohreh, *Târikh-e Adabiyât-e Koudakân-e Irân* (Histoire de la littérature pour enfants en Iran), Tome 1: Tradition orale et littérature de l'Antiquité, Téhéran, éd. Tchista, 2001.
- Tabari, Ehsân, *Œuvres littéraires*, tome 6: *Safar-e Jâdou* (Voyage de la magie), Téhéran, éd. Alfa, 1979.



# Le noyer de Perse

Babak Ershadi

▲ *Noix de Shahmirzâd, province de Semnân. Photo: Imân Nejâbatkhâh*



▲ *Zones de culture du noyer en Iran*

Le noyer est une espèce d'arbre de la famille des juglandacées. Originaire des régions tempérées et chaudes, les différents types de noyers poussent dans un état sauvage naturel dans l'hémisphère nord, en Asie, en Europe et en Amérique du Nord.

Selon les botanistes, le noyer est vraisemblablement originaire de l'Asie. Certains savants estiment que le noyer serait originaire de Chine, et certains autres attribuent son origine à l'Iran ou à l'Asie Mineure (Turquie).

Le noyer commun dont les fruits sont comestibles est parfois appelé le noyer de Perse, non parce qu'il a poussé pour la première fois en Perse (l'Iran actuel), mais parce que les noyers auraient été cultivés par l'homme d'abord en Iran, avant de se répandre un peu partout dans le monde, sous les climats tempérés.

Ce sont les Grecs anciens qui ont nommé le noyer commun, «noyer de Perse». En effet, le noyer cultivé a été introduit de Perse en Grèce, dès l'Antiquité. Il a été introduit ensuite en Italie par les Romains. Pourtant, il faut rappeler que contrairement au noyer cultivé, des espèces de noyer sauvage existaient il y a très longtemps en Europe. Par exemple, les savants ont découvert des pollens fossilisés, très anciens, ce qui permet de croire que le noyer existait il y a très longtemps en France avant de tomber dans l'oubli.

Le noyer pousse en pleine lumière. Quand plusieurs noyers poussent trop près les uns des autres, la rivalité pour mieux s'exposer à la lumière est vive, de sorte que ceux qui gagnent peuvent priver les autres d'un rythme normal de croissance. Le noyer est un arbre solitaire qui aime s'isoler des autres plantes. Il est bien armé pour le faire, car il est nocif aux plantes qui pousseraient autour de lui. Les feuilles et les racines du noyer contiennent une substance chimique toxique, appelée «juglon», qui attaque les arbres et les plantes voisins. Si on disait autrefois qu'il ne fallait pas dormir sous un noyer, c'était peut-être à cause du mal de tête provoqué par cette substance toxique qui se dégage du sol et des feuilles de l'arbre.

Le noyer pousse mieux dans des sols profonds et drainés. Il peut vivre jusqu'à 250 ou 300 ans ou même plus. Il peut atteindre une hauteur maximale de 20 à 30 mètres selon les espèces. Les feuilles sont caduques et ne résistent pas au froid de l'hiver.

Les fleurs du noyer apparaissent au début du printemps, avant que les feuilles de l'arbre ne repoussent. Le fruit du noyer est la noix, une drupe immangeable dont la graine est la noix; la partie charnue du fruit se sèche et se détache à maturité. Mais si on décortique le fruit, quand il est encore juteux, pour extraire la noix, elle est très salissante, et les mains peuvent en garder les marques noirâtres plusieurs jours. Le noyer commence à produire des noix après 10 ou 15 ans. Le jardinier doit donc être patient. Mais quand un noyer commence à produire des noix, il le fera pendant 200 ans! Cependant, au bout de 100 ans, sa production de noix faiblit. Au jardinage, la culture du noyer correspond

> Le noyer commun dont les fruits sont comestibles est parfois appelé le noyer de Perse, non parce qu'il a poussé pour la première fois en Perse (l'Iran actuel), mais parce que les noyers auraient été cultivés par l'homme d'abord en Iran, avant de se répandre un peu partout dans le monde, sous les climats tempérés.



▲ *Le noyer est un arbre solitaire qui aime s'isoler des autres plantes.*

bien à l'adage persan: «Les autres ont planté et nous en avons cueilli le fruit. Nous plantons la récolte pour la postérité ». Les fruits mûrissent à la fin de l'été et au début de l'automne.

En Iran, les noyers sauvages ne sont ni très rares ni très abondants. Ils poussent un peu partout dans toutes les régions du nord, de l'ouest et du centre. Mais ils sont absents dans le sud et à l'ouest (voir la carte). Cependant, la culture de noyers est bien répandue. Les zones de culture du noyer sont les mêmes où poussent les noyers à l'état sauvage. Selon les statistiques de l'Organisation des Nations unies pour l'alimentation et l'agriculture (FAO), il y a plus de 10 millions de noyers cultivés dans les vergers iraniens.

Dans les années 2010-2013, la production mondiale de noix s'est élevée à environ 2 millions de tonnes par an. Cette moyenne, calculée par la FAO, est donnée à partir des 26 pays producteurs de noix ayant une production significative. Les pays plus gros producteurs sont la Chine, l'Iran, les Etats-Unis, la Turquie, mais seuls les Etats-Unis sont largement exportateurs de noix, tandis que les autres grands producteurs de noix offrent l'essentiel de leurs produits sur leur marché intérieur. L'Iran est donc le deuxième grand producteur de noix dans le monde derrière la Chine et devant les Etats-Unis et la Turquie.

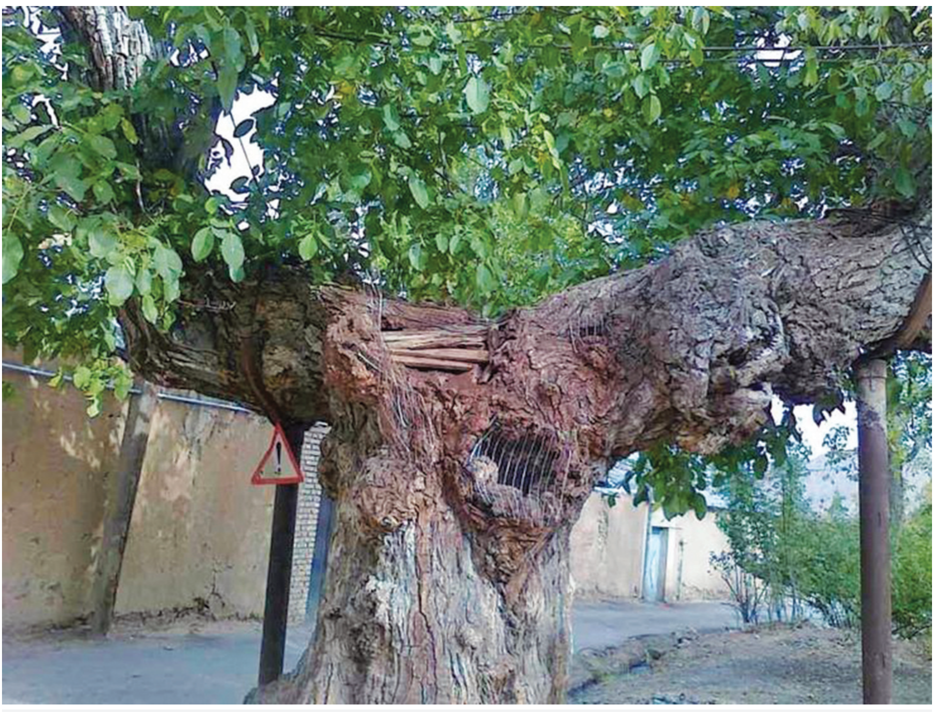
**Les dix grands producteurs de noix (source: FAO 2010-2011)**

| | Pays | (en tonnes) | | Pays | (en tonnes) |
|---|---|---|---|---|---|
| **1** | Chine | 1.655.508 | **6** | Mexique | 96.476 |
| **2** | Iran | 485.000 | **7** | France | 38.314 |
| **3** | Etats-Unis | 418.212 | **8** | Inde | 36.000 |
| **4** | Turquie | 183.240 | **9** | Roumanie | 35.073 |
| **5** | Ukraine | 112.600 | **10** | Chili | 35.000 |

L'Iran envisage d'initier très prochainement une analyse approfondie de la génétique de ses noyers. En outre, le programme d'amélioration que les cultivateurs iraniens avaient commencé dans les années 1980 porte aujourd'hui ses fruits: à partir de 2010, de nouvelles variétés de noyer, appelées «Jamâl» et «Damâvand» ont été distribuées aux cultivateurs.

Comme pour beaucoup d'autres produits agricoles, l'Iran possède une très grande diversité de ressources génétiques pour le noyer, étant donné la bonne variété des espèces existantes dans le pays.

Contrairement aux Etats-Unis qui restent en avance sur le plan des procédés biotechnologiques, l'Iran est, au même titre que la Chine, au stade du recensement de ses variétés nombreuses de noyers. Les instituts de recherche et les agriculteurs visent dans leurs prochains programmes à sortir des variétés plus productives, plus tolérantes au gel du début de printemps, ayant un bon rendement de cerneaux (noix mûre tirée de sa coque) et un bon taux d'huile. Dans différentes régions iraniennes, les cultivateurs de noyers travaillent beaucoup, depuis des années, sur l'amélioration de leurs techniques de greffage. En même temps, les centres de recherches agricoles travaillent sur les milieux de cultures nécessaires lors de la multiplication «in vitro» (en laboratoire) du matériel végétal. Les agriculteurs iraniens s'intéressent aussi à la tolérance du noyer au stress abiotique



▲ *Noyer de Kamân Rostam âgé de 1300 ans*

(comme la structure du sol, la teneur en sels minéraux, la salinité, etc.) et à la conservation des cerneaux.

L'Iran, qui a un excellent potentiel au niveau de son germoplasme (banque de matériel génétique), envisage d'initier très prochainement une analyse approfondie de la génétique de ses noyers. En outre, le programme d'amélioration que les cultivateurs iraniens avaient commencé dans les années 1980 porte aujourd'hui ses fruits: à partir de 2010, de nouvelles variétés de noyer, appelées «Jamâl» et «Damâvand» ont été distribuées aux cultivateurs. Ces derniers utilisent aussi cinq autres nouvelles variétés génétiquement améliorées de noyer. En même temps, les centres de recherches continuent leur travail sur six autres nouvelles variétés de noyer.

Les producteurs iraniens portent une attention toute particulière à la qualité nutritionnelle et gustative de leurs variétés de noix: en témoignent les nombreux travaux de recherche sur les compositions en acide gras, en vitamines, en éléments minéraux, en acides aminés et en sucre. Cela apparaît comme un critère important de la sélection des espèces de noyer, au même titre que le rendement ou la résistance des arbres aux maladies. ■



▲ *Noix de Shahmirzâd, province de Semnân*



21

# L'arbre dans les poèmes et les peintures de Sohrâb Sepehri

Shaghâyegh Ahangar

*"Notre maison se trouvait au bord du désert; tous mes rêves portaient sur le désert. Mon père et mes oncles étaient chasseurs; je les accompagnais à la chasse. Cette activité ne me plut jamais, mais ce fut elle qui m'attira vers la plaine avant l'aube et qui insuffla dans mon cœur mille sensations diverses. C'est en chassant que je découvris le corps nu de la nature. J'ai glissé mes mains sur la peau des arbres; je me suis lavé les mains et le visage dans l'eau courante; je me suis laissé aller dans le vent; je brulais de la passion de contempler…"*

Extrait du livre *Hanouz dar safaram* (Je voyage encore)

Sepehri passa son enfance dans l'un des plus grands jardins de Kâshân, laissé en héritage par sa famille de grands propriétaires, dans le quartier Ata. Ce jardin, avec sa nature intacte et originelle, devint toute la vie de Sohrâb et joua un rôle très important dans sa vie artistique, que ce soit dans ses poèmes ou ses peintures.

▲ *Sohrâb Sepehri*

*La maison était grande. Il y avait un jardin avec toutes sortes d'arbres. C'était un endroit idéal pour apprendre.*

C'est dans ce jardin que Sohrâb apprend à penser, mais surtout à regarder: non pas d'un regard simple et transitoire, mais d'un regard profond, méditatif. Ce jardin devint le terreau de ses premières inspirations poétiques, et le sujet de plusieurs œuvres picturales.

La réputation poétique de Sohrâb Sepehri tient aussi à l'omniprésence de la nature dans son œuvre, à l'importance qu'il lui accorde, à sa passion exceptionnelle pour elle. L'arbre constitue l'élément naturel le plus représentatif de cette passion.

A ce sujet, nous pouvons lire cet extrait d'une lettre de *Sohrâb* à son amie Nâzi, tiré du livre *Hanouz dar Safaram* (Je voyage encore): "…*Une fois arrivée à l'arbre, contemple-le bien. La contemplation t'emmènera au ciel. Aujourd'hui, on n'apprend plus à contempler, et l'arbre ne sert qu'à embellir la maison… Les arbres sont aujourd'hui plus verts que les hommes. Un jour viendra où j'irai arroser la*

*maison du voisin et toi, tu salueras son sapin, et les hommes seront plus aimables que les arbres.*" Tout au long de l'œuvre de Sepehri, nous retrouvons la présence de l'arbre sous différentes formes: jeune arbre, vieil arbre, ou encore différentes espèces comme l'acacia, l'érable, le grenadier, le figuier, le saule, le framboisier, le mûrier, le platane, le cyprès, le peuplier blanc, le cèdre, l'olivier de Bohème, le sapin, le pin, etc. qui apparaissent à de nombreuses reprises.

Chez Sepehri, l'arbre est un être très cher, sacré, ce qui peut notamment s'expliquer par le fait qu'il est originaire de Kâshân, une ville désertique où l'arbre et son ombre sont des choses précieuses. Pour lui, la valeur de l'arbre dépasse celle de la culture et de la religion:

"*Je m'attriste comme un nuage*
*quand je vois par la fenêtre*
*Houri, la fille du voisin*
*lire de la jurisprudence théologique*
*sous l'orme le plus rare du monde.*

Tiré du poème «*Cheh kassi boud sedâ zad Sohrâb*» (Qui appela «Sohrâb?»)

Le poète compare l'arbre avec tout ce qui est cher à ses yeux:

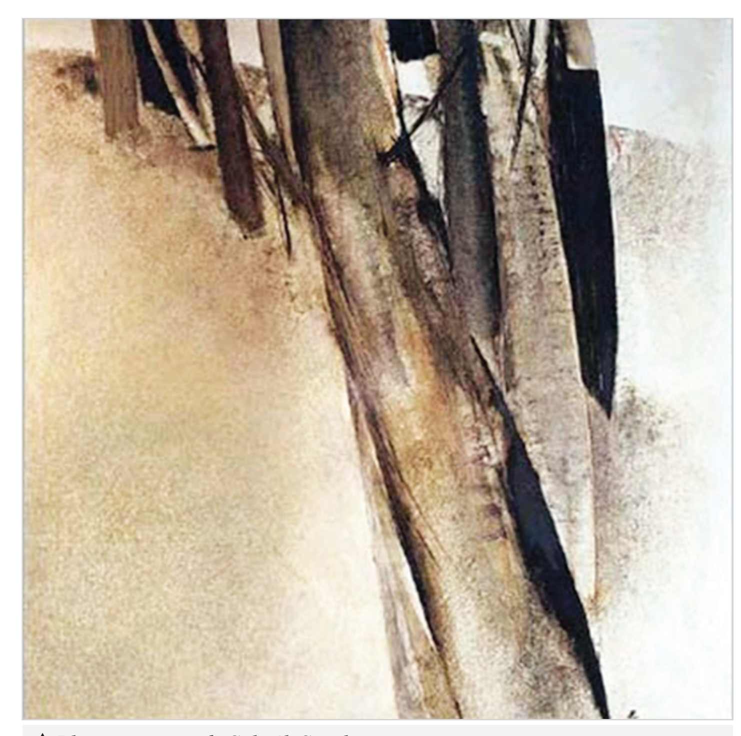
*J'ai des amis*
*Meilleurs que la feuille de l'arbre*

Tiré du poème «Radd-e pây-e âb» (Trace du pas de l'eau)

Dans son poème «Shâsousâ», la feuille de l'acacia est décrite de manière très douce et délicate:

*Une feuille tombe sur l'oubli de ma main: une feuille d'acacia*
*Elle a l'odeur d'une chanson perdue, l'odeur de la berceuse frémissant sur le visage de ma mère.*

Dans «Vaght-e latif-e shen» (Le



▲ *Photos: œuvres de Sohrâb Sepehri*

La réputation poétique de Sohrâb Sepehri tient aussi à l'omniprésence de la nature dans son œuvre, à l'importance qu'il lui accorde, à sa passion exceptionnelle pour elle. L'arbre constitue l'élément naturel le plus représentatif de cette passion.

moment délicat du sable), l'arbre semble devenir un prétexte à vivre lorsqu'il dit:

*Dans le jardin s'étendait une table familière*
*Au centre de la table, quelque chose,*
*Comme une compréhension lumineuse*
*Une grappe de raisin recouvrit toute incertitude*
*La constance du silence m'étourdit.*
*Je vis que l'arbre était,*
*Son existence de l'ordre de l'évidence,*
*Il faut être et poursuivre l'histoire jusqu'aux textes blancs.*

Sepehri croit à une sorte

d’interdépendance entre l'arbre et Dieu; il estime qu’à travers l’arbre, il est possible de se rapprocher de Dieu. En d’autres termes, l'arbre est le signe le plus représentatif de Dieu, dont la contemplation profonde vaut largement les leçons de catéchisme et la culture livresque:

*Nous étions sous un saule*
*J'ai cueilli une feuille de la branche au-dessus de ma tête et j'ai dit:*
*Ouvrez les yeux, quel meilleur signe voudriez-vous?*

Tiré du poème «Soureh-ye tamâshâ» *(Sourate de la contemplation)*

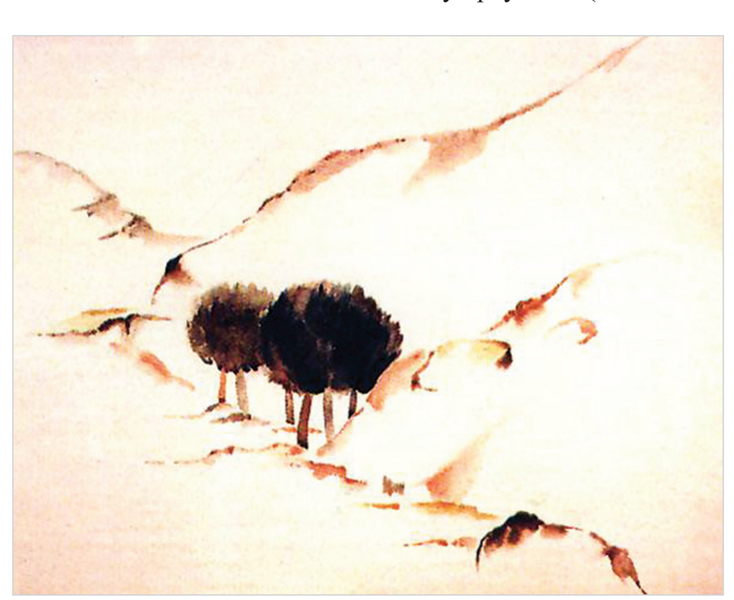
Selon lui:

*Il faut fermer le livre. Il faut se lever.*
*Il faut se promener le long du temps, contempler la fleur. Entendre l'ambiguïté.*
*Il faut courir jusqu'à l’extrémité de l’existence.*
*Il faut mourir au parfum de la terre.*
*Il faut arriver au confluent de l'arbre et de Dieu.*

Extrait du poème «Ham satr, ham sefid» (Et ligne et blanc)

Dans «Sedâye pâye âb» (Le bruit du pas de l’eau), il dit:

*J'ai une mère meilleure qu'une feuille d'arbre,*
*des amis meilleurs que l'eau courante,*
*et un Dieu qui est près d'ici*
*au milieu de ces giroflées,*
*au-dessous de ce grand pin*



Dans ses poèmes, Sepehri introduit et valorise les formes les plus simples de communion et de communication avec Dieu et attire l’attention sur l’omniprésence du divin, à chaque instant et dans chaque élément de ce monde. L'arbre aussi devient un symbole poétique sur lequel le poète s’appuie pour présenter son univers intérieur et sa perception phénoménologique des choses.

Dans les enseignements religieux et mystiques, l'arbre est d’un haut symbolisme; et Sepehri, influencé par le soufisme iranien et bon connaisseur des enseignements mystiques orientaux et asiatiques, hindous et bouddhistes, maîtrise parfaitement cette symbolique qu’il applique subtilement dans ses poèmes:

*Je suis de Kâshân*
*et peut-être que ma généalogie remonte*
*à une plante indienne, ou une poterie de Sialk.*

Tiré du poème «Sedâ-ye pâ-ye âb» (Le bruit du pas de l’eau)

Lors de ses voyages à l’étranger, en particulier en Asie de l’Est, Sohrâb découvre le bouddhisme zen, et notamment un enseignement zen fondamental, que l’on retrouve dans les grands courants mystiques selon lesquels le monde et ses composants ne sont pas des choses séparées mais constituent tous ensemble une réalité unique.

Dans les enseignements bouddhistes,

c'est sous un arbre que Bouddha a atteint l'illumination (en persan: *Derakht-e Tanvir*). Il est dit que Sidhartha Gautama, celui qui devint plus tard connu sous le nom de Bouddha, suit diverses voies d'ascèse et d'austérité sans trouver les réponses qu'il recherche, et c'est ainsi qu'il s'installe sous un banyan, faisant le vœu d'y rester jusqu'à découvrir la vérité ultime. Durant sa méditation, les démons viennent le tenter sans cesse, mais échouent. Finalement, Sidhartha atteint l'Illumination et devient Bouddha.

Sohrâb, influencé par le bouddhisme, croit en un lien entre l'arbre et la philosophie persane de l'Illumination (*eshrâghi*):

*Au soir, quelques étourneaux s'éloignèrent*
*de l'orbite de la mémoire du pin,*
*Il en resta la bonté physique de l'arbre,*
*J'ai senti la bonté de l'illumination m'éclabousser l'épaule*

Extrait du poème «Hamisheh» (Toujours) du recueil *Hajm-e sabz* (Le vert volume)

Dans sa poésie, il relie les plantes et surtout les arbres aux éléments naturels lumineux comme la lune ou le soleil, symbole de clarté, pour mettre en relief leur fraîcheur.

*C'était une nuit débordante,*
*La rivière alla du pied des pins jusqu'au lointain*
*La vallée teinte de clair de lune,*
*Et la montagne tant lumineuse,*
*Que Dieu était visible.*

Tiré du recueil *Hajm-e Sabz* (Le vert volume)

Et dans un autre poème:

*Les reptiles dorment.*



*Les portes de l'éternité sont ouvertes.*
*Ensoleillons-nous.*
*Confions nos yeux, car la lune de la lumière est descendue.*
*Laissons-nous boire dans le sommeil des arbres, car la majesté de la croissance végétale nous traverse.*

Tiré du poème «Shab-e hamâhangui» (La nuit de l'harmonie)

Dans ses poèmes, Sepehri introduit et valorise les formes les plus simples de communion et de communication avec Dieu et attire l'attention sur l'omniprésence du divin, à chaque instant et dans chaque élément de ce monde. L'arbre aussi devient un symbole poétique sur lequel le poète s'appuie pour présenter son univers intérieur et sa perception phénoménologique des choses.

Dans son poème célèbre «Neshâni» (L'adresse), cette relation est très précise:

*«Où est la maison de l'ami?», c'était l'aube lorsque le cavalier posa cette question.*
*Le ciel fit une pause.*
*Le passant fit don à l'obscurité des sables du rameau de lumière qu'il avait*

*aux lèvres*

*Et indiqua du doigt un peuplier blanc, disant:*

*«Avant l'arbre*

*Il y a une allée plus verte que le sommeil de Dieu*

*[…]*

*Tu y vois un enfant grimpé sur un haut pin pour*

*y chercher un poussin dans le nid de lumière*

*et tu lui demandes*

*«Où est la maison de l'ami? »*

Dans ce poème, le premier indice pour atteindre l'Ami (Dieu) est le peuplier blanc, un arbre haut au tronc blanc, et aux feuilles blanc coton, qui symbolise ici l'association de l'homme avec la lumière. Ensuite, le pin, qui est le symbole de vitalité, d'éternité et de vérité, peut devenir le support de cette ascension.

"Peuplier blanc", "arbre" et "grand pin", suggestion de la lumière par "l'aube", la "lumière" et le "nid de lumière", conduisent bien à l'idée de "Dieu".

Dans ce poème, le premier indice pour atteindre l'Ami (Dieu) est le peuplier blanc, un arbre haut au tronc blanc, et aux feuilles blanc coton, qui symbolise ici l'association de l'homme avec la lumière. Ensuite, le pin, qui est le symbole de vitalité, d'éternité et de vérité, peut devenir le support de cette ascension.



Dans le poème «Sedâ-ye pâ-ye âb» (Le bruit du pas de l'eau) ce lien apparait plus fort: "giroflée", "pin", "plante", "rose", "cyprès" et "acacia" sont tous en relation avec la sagesse et l'illumination:

*Je prie quand c'est le vent qui y appelle du haut du minaret du cyprès*

*[…]*

*Ma Kaaba est sous les acacias […]*

*Ma Kaaba va d'un jardin à l'autre*

*Comme une brise*

*D'une ville à l'autre […]*

*Notre jardin était dans le quartier de l'ombre de la connaissance […]*

*Notre jardin, confluent du sens et de la plante*

**Aperçu sur les peintures de Sohrâb**

L'esprit naturaliste et l'intérêt de Sohrâb pour dépeindre les arbres comme l'élément le plus représentatif de la nature apparaissent aussi bien dans ses peintures que dans ses poèmes; les deux œuvres étant étroitement liées, comme il le précise lui-même: «Ma poésie est ma peinture.» L'objectif principal de Sohrâb est de partager sa vision du monde au travers de symboles, que ce soit en peinture ou en poésie.

Les toiles de Sepehri mettent en scène des détails de la nature iranienne, parfois très simples. Ces toiles rappellent des notes prises dans des moments de joie intense, de perception harmonieuse du monde. Et dans ses toiles également, l'arbre bien-aimé occupe une place centrale.

Parfois, Sohrâb trace un arbre montant jusqu'au ciel; parfois une rivière avec une rangée de saules qui descendent la pente d'une colline; parfois les branches d'un arbre derrière les murs d'une maison ou même, parfois, simplement les troncs des arbres.

Parmi les toiles les plus connues de Sohrâb, citons *Shaghâyegh-hâ* (Les Coquelicots), *Jouybâr* (Le ruisseau), *Taneh-ye derakht* (Le tronc de l'arbre), *Alaf-hâ va taneh-ye derakht* (Les herbes et le tronc d'arbre), *Taneh-ye derkhtân-e movvarab* (Le tronc des arbres obliques).

Les spécialistes considèrent que les plus réussies de ses œuvres font partie de la série *Derakht-hâ*, et estiment que la vision esthétique de Sohrâb y atteint un point culminant. Dans ces toiles, les arbres ont peu de feuilles et peu de branches; il s'agit plutôt d'arbres vus comme des troncs grands, épais et très serrés les uns vis-à-vis des autres. Parfois, les arbres sont de simples lignes sombres et longues qui dépassent le cadre du tableau. Ces arbres sont également dénués de racines ou non-identifiables, caractéristique que les spécialistes analysent comme un passage de la totalité au détail. ■



L'esprit naturaliste et l'intérêt de Sohrâb pour dépeindre les arbres comme l'élément le plus représentatif de la nature apparaissent aussi bien dans ses peintures que dans ses poèmes; les deux œuvres étant étroitement liées, comme il le précise lui-même: «Ma poésie est ma peinture.»



# De la *pensée-paysage* au *corps-cosmos* Etude des motifs naturels représentés sur les vêtements de femmes des régions sud de la province d'Ardabil

Zeinab Golestâni
Hâmed Tcherâghi
Photos: Zohreh Golestâni

Située entre la mer Caspienne à l'est, la République d'Azerbaïdjan au nord, et la province d'Azerbâïdjân à l'ouest, la province d'Ardabil bénéficie de paysages essentiellement montagneux rassemblant une flore riche et variée qui fait partie de la vie quotidienne du peuple et a peu à peu été intégrée dans sa culture. Les femmes artisanes de la région ont intégré certains de ces motifs dans leurs ouvrages, où se mêlent monde réel et univers imaginé. Ainsi sont nés des motifs qui, enracinés dans une vive interaction avec l'espace environnant, font partie à la fois de l'identité culturelle et de l'imaginaire des peuples habitant ces régions.[1] S'appuyant sur une tradition orale et picturale transmise de mère en fille, ces dessins qui comprennent des éléments de continuité et qui sont en même temps réinventés au fil des générations comprennent des motifs humains, animaux, et végétaux.





▲ *Figure 1*

Basés sur la culture et la vie rurales, ces motifs se caractérisent avant tout par une abstraction de formes géométriques. Dépeignant le quotidien de cette vie, ces dessins s'inspirent soit d'outils de travail, tels que le rouet dont les roues apparaissent sur un motif appelé *tchara par* (figure 1), soit de la beauté féminine, notamment au travers du motif *abrou kamân*, qui désigne l'œil et les sourcils arqués des femmes habitant la région (figure 2). Ces motifs sont étroitement liés à la représentation de l'expérience de la rencontre avec autrui. C'est le cas des dessins appelés *élât* (figure 3), évoquant les tentes des tribus nomades rencontrées sur les chemins menant aux régions nord du Guilân, ainsi qu'un motif nommé *âsheghe khâl*, inspiré des *târs* (luth) des Ashiks et des musiciens turcs. (figure 4)



▲ *Figure 2*

Quant aux motifs d'animaux, ils sont essentiellement constitués d'oiseaux gazouillant dans les terres verdoyantes des régions sud d'Ardabil où habite le peuple Tât. Parmi eux figure le *zeredja sina*, motif constitué de hachures entourées de formes géométriques et s'inspirant des poitrines de perdrix (figure 5). On le trouve notamment sur la partie inférieure de toutes les chaussettes tissées dans le village de Déro. Le *karga tchash* - motif désignant les yeux de poules, élevées par la plupart des paysans (figure 6) – ou encore le *tchebe tcheska morgh* – motif rappelant un oiseau marchant avec les deux pattes écartées (figure 7) – font également parties des représentations les plus courantes. Les oiseaux domestiques sont aussi présents dans ces ouvrages.

Trouvant leur source dans la flore de la région, les motifs végétaux comprennent aussi bien des formes florales qu'arborescentes. Les fleurs sont fréquemment représentées non seulement sur les ouvrages tissés à la main, mais apparaissent aussi sur les vêtements traditionnels des femmes de la région (figure 8). Les motifs arborescents consistent aussi bien en des arbres verts et fruitiers qu'en des branches représentées séparément. Planté dans la plupart des jardins de la région, le cerisier est à la source de l'aspiration d'un motif appelé *gueylâs* (figure 9), qui consiste en une représentation

> Basés sur la culture et la vie rurales, ces motifs se caractérisent avant tout par une abstraction de formes géométriques. Dépeignant le quotidien de cette vie, ces dessins s'inspirent soit d'outils de travail, tels que le rouet dont les roues apparaissent sur un motif appelé *tchara par*, soit de la beauté féminine, notamment au travers du motif *abrou kamân*, qui désigne l'œil et les sourcils arqués des femmes habitant la région. Ces motifs sont étroitement liés à la représentation de l'expérience de la rencontre avec autrui.


▲ *Figure 3*


▲ *Figure 4*

géométrique des branches et fruits de cet arbre. *Angura ousha* est une forme inspirée du pampre qui évoque par ailleurs les fruits de la vigne (figure 10). Les branches des arbres sont aussi à l'origine de plusieurs motifs consistant chacun en une composition esthétique nouvelle de ces éléments. Imitant une branche incurvée, le *kharfa khâl* (figure 11) vient rappeler l'attention particulière portée par ce peuple aux arbres. Le *sarma khâl* (figure 12), composé de branches colorées placées les unes sur les autres, vient rappeler la forme d'un pin. Les branches cassées ne sont d'ailleurs pas exclues de cette conception poétique de la nature. Ainsi, le motif appelé le *baydâgha goul* (figure 13) désigne des branches sèches recouvertes d'un tissu entreposées au milieu d'un jardin. L'arbre qui, dans la culture Bakhtiâri, est un motif chargé d'une riche symbolique[2], témoigne de l'existence dans la culture d'un peuple comme celui de Tât d'un vif échange avec la nature environnante, celle-ci étant convertie en une image traduisant la dimension *sensible* et *imaginaire* de l'espace.

Les fleurs sont fréquemment représentées non seulement sur les ouvrages tissés à la main, mais apparaissent aussi sur les vêtements traditionnels des femmes de la région. Les motifs arborescents consistent aussi bien en des arbres verts et fruitiers qu'en des branches représentées séparément.

Ces motifs végétaux apparaissent surtout sur les habits des femmes dont la beauté *cosmique* est, selon Michel Collot, «la parure d'un monde dont elle révèle l'harmonie; elle incarne l'union du microcosme et du macrocosme.»[3] (figures 13, 14) C'est justement dans ce sens que se réalise une écriture du corps, ancrée dans un lyrisme inséparable d'une expérience du monde. C'est là qu'apparaissent des images témoignant des liens étroits tissés entre la tisserande, le monde et l'imagination. Le corps devient ici «le lieu d'un échange intense et incessant entre le dedans et le dehors, les idées et les sensations, les mots et l'émotion.»[4]

En trouvant un reflet sur les habits des paysans, le monde se définit comme l'étoffe même du corps, et qui se

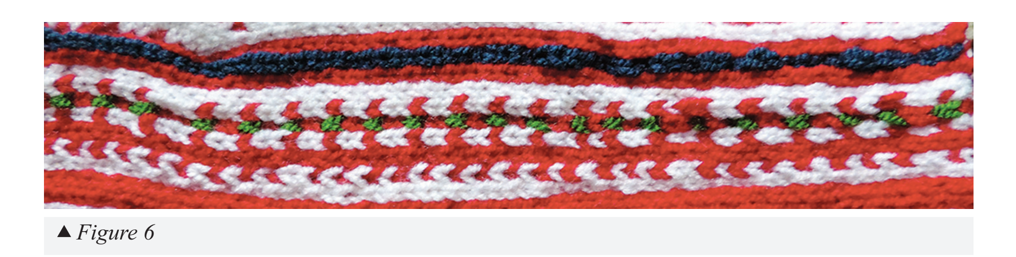
transforme dans un espace onirique en un espace-corps. C'est en ce sens qu'interpellé par un paysage imaginaire et poétique, le sujet se trouve au sein d'un foyer où il vit une pure co-naissance au monde. Cherchant alors la réécriture de l'espace, l'artisane met en œuvre un paysage qui est à la fois subjectif vécu, perçu, et imaginé[5]; celui qui permettra au corps-cosmos d'y habiter. Ainsi se forme un pays intérieur qui, se nourrissant de paysages extérieurs, favorise «[l]'articulation du pays imaginaire et du pays réel.»[6]

Appréciés dans une totalité qui leur permet de «participer pleinement de leurs environnements respectifs, destinés à procurer l'expérience inimitable d'un certain lieu aussi bien pour l'artiste que pour le spectateur»[7], les divers éléments naturels se greffent sur le corps qui agit comme un *trait d'union* avec la chair du monde. Se trouvant donc dans un lieu favorisant l'expérience d'une liaison entre le corps percevant et le monde, le sujet «prend la mesure de certains aspects de sa propre existence physique.»[8] «Le paysage, ce morceau de pays, [devient donc] l'œuvre et celle-ci est le paysage.»[9] Le sujet participe ainsi à une scène bucolique dont il fait lui-même partie, et où il *habite en poète*. Inscrits dans une expérience purement poétique, le corps, le regard et la langue artistique entrent dans un rapport sensible avec le monde qui, réconciliant l'espace et la pensée, est appelé par Michel Collot, une *pensée-paysage*, à savoir «une pensée partagée, à laquelle participent l'homme et les choses.»[10] Alors, enraciné dans son corps, le sujet s'incarne selon Merleau-Ponty dans le monde en tant que *sol de son existence*:



▲ *Figure 5*

Mettant en œuvre une combinaison nouvelle des éléments connus, cette conception du paysage recherche des expériences esthétiques basées sur une symbiose avec le milieu environnant. Ces motifs arborescents révèlent l'appartenance du peuple au macrocosme, celui-là se retrouvant «au cœur de [s]on intime cénesthésie, la mémoire et la source des émotions qui [le] portent à la rencontre de l'autre et de l'univers.»



▲ *Figure 6*



▲ *Figure 7*

"*On peut dire que nous percevons les choses mêmes, que nous sommes le monde qui se pense – ou que le monde est au cœur de notre chair. En tout cas, reconnu un rapport corps-monde, il y a ramification de mon corps et ramification du monde et correspondance de son dedans et de mon dehors, de mon dedans et de son dehors.*"[11] Mettant en œuvre une combinaison nouvelle des éléments connus, cette conception du paysage recherche des expériences esthétiques basées sur une symbiose avec le milieu environnant. Ces motifs arborescents révèlent l'appartenance du peuple au macrocosme, celui-là se retrouvant «au cœur de [s]on intime cénesthésie, la mémoire et la source des émotions qui [le] portent à la rencontre de l'autre et de l'univers.»[12] Ainsi sont brisées les frontières séparant l'en-soi et le chez-soi de ce peuple traditionnel qui vit une immersion profonde avec la nature qui l'entoure; un monde poétique représenté par *l'art*, qui constitue le champ de l'Etre et de la vérité. Se reflétant sur les vêtements, le paysage se résume ainsi en une seule page, en paysage du corps donc. Image du pays telle qu'il est conçu par un *observateur*, le paysage est en ce sens conçu dans un rapport sans cesse renouvelé entre sujet et objet. Cet



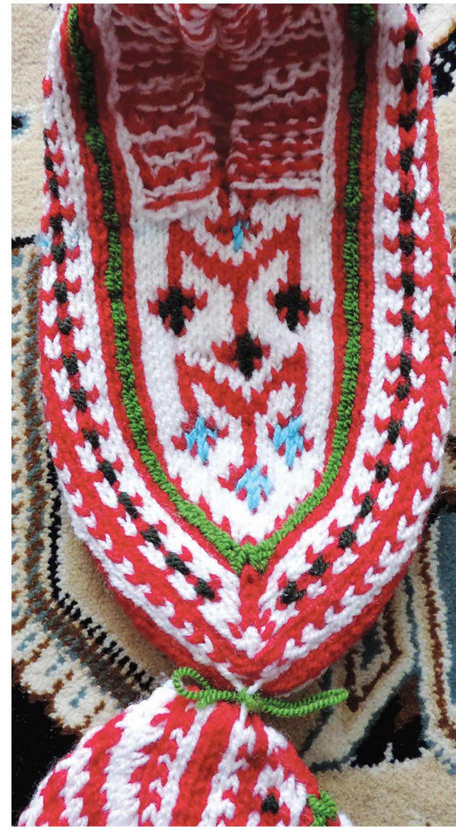
▲ *Figure 8*



▲ *Figure 12*



▲ *Figure 9*



▲ *Figure 10*



▲ *Figure 11*



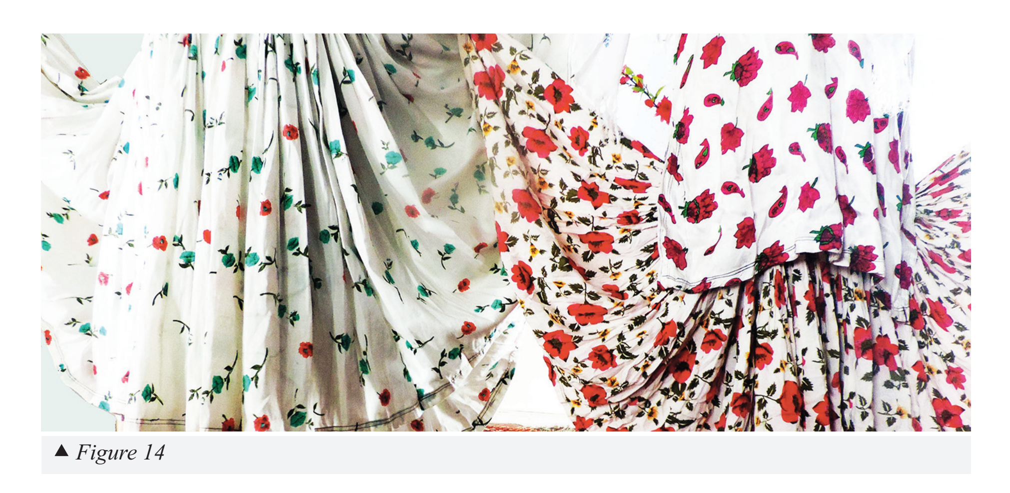
▲ *Figure 13*

échange vif entre le sujet et le monde se trouve parfois même à l'origine de la fusion avec l'espace environnant «où le sujet ému et l'objet émouvant sont unis dans une synthèse indissoluble.»[13]

L'espace apparaît donc comme «l'expression de la prise qu'a le sujet sur le monde par l'intermédiaire de son corps.»[14] Cette expérience sensible du sujet, où il se confond avec le monde dans l'appréhension indistincte d'une seule et même profondeur de présence, est appelée par Henri Maldiney le *moment pathique* de la relation au monde lors duquel *nous devenons le monde*, comme le dit Merleau-Ponty.[15]

Dès lors, le sujet reconnaît non seulement l'existence d'une correspondance avec le monde, mais aussi une appartenance *essentielle* avec ce dernier de sorte que «le sujet qui voit les choses est lui-même compris parmi elles et est l'une d'elles, le fait que le corps voyant et les choses visibles sont d'une même *chair*.»[16] Celui-ci dépasse effectivement « les limites de son identité personnelle»[17] afin de faire corps avec le monde qui l'entoure, ce qui caractérise l'*expérience du paysage* marquée par «la fusion entre l'intérieur et l'extérieur.»[18] Ainsi se forme une identification totale de l'artisan ainsi que du paysan avec les traits constitutifs du paysage qui l'environne.

Les individus sculptent donc de leur côté l'image de l'espace qui les entoure, de même que ce dernier ne cesse de son côté de les modeler de sorte que la disparition de la forme de l'espace habité suggère la disparition de la forme de vie. ■



▲ *Figure 14*

1. Voir Kiyân, Maryam, «Noghoush dar zirandâz-hâye Ardabil» (Les motifs des nattes tissées à Ardabil), in *Ketâb-e mâh-e honar*, n°53, 54 janvier-février 2003 (Bahman-Esfand 1381), pp. 104-111: 104.
2. Ya'ghoub Zâdeh, Âzâdeh, «Anâser-e jâdouyi dar dastbâfte-hâye bakhtiyâri» (Les éléments magiques dans les ouvrages tissés à la main du peuple Bakhtiâri), in *Ketâb-e mâh-e honar*, n° 187, mars-avril 2014 (Farvardin 1393), pp. 76-81: 78.
3. Collot, Michel, *Le corps cosmos*, La lettre volée, 2008, p. 54.
4. *Ibid.*, p. 10.
5. Collot, Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Editions Corti, Les essais, 2014, pp. 76, 97.
6. *Ibid.*, p. 96.
7. Beardsley John, *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*, New York, Abbeville Press, 1984, p. 7, cité par Collot, M., *La pensée-Paysage*, *op. cit.*, p. 169.
8. Affirmation de Robert Morris à propos de son œuvre paysagère intitulée *Observatory*, in *Ibid*., pp. 171-172.
9. Eliane Burnet, "L'expérimentation du paysage", *in* Jean-Pierre Gavard-Perret (dir), *Le Paysage et la Question du regard*, Mailissard, Aleph, "Théories", 2003, p. 48, cité par Collot, M., *La pensée-Paysage*, *op. cit.*, pp. 179-180.
10. Collot, Michel, *La pensée-Paysage*, *op. cit.*, p. 32.
11. In *Ibid.*, p. 189, 85 note 16.
12. Collot, Michel, *Le corps cosmos*, *op. cit.*, p. 9.
13. Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions* (1939), rééd. Hermann, 1965, p. 37, cité par Collot M., *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 186.
14. *Ibid.,* p. 74.
15. Voir Collot, Michel, *La poésie Moderne et La Structure d'Horizon*, Paris, Prsses Universitaire de France (PUF), 1989, p. 28.
16. Brent Madison, Gary, *La Phénoménologie de Merleau-Ponty Une recherche des limites de la conscience*, Paris, Klincksieck, 1973, pp. 188- 189.
17. Collot, Michel, *La pensée-Paysage*, *op. cit*., p. 236.
18. *Ibid.*, p. 120.

**Bibliographie:**


- Bachelard, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, Quadridge/PUF, 1e éd., 1960.
- Brent Madison, Gary, *La Phénoménologie de Merleau-Ponty Une recherche des limites de la conscience*, Paris, Klincksieck, 1973.
- Collot, Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Editions Corti, Les essais, 2014.
- Collot, Michel, *La pensée-Paysage*, Paris, José Corti, 2011.
- Collot, Michel, *Le corps cosmos*, La lettre volée, 2008.
- Collot, Michel, *La poésie Moderne et La Structure d'Horizon*, Paris, Presses Universitaire de France (PUF), 1989.
- Kiyân, Maryam, «Noghoush dar zirandâz-hâye Ardabil» (Les motifs des nattes tissées à Ardabil), in *Ketâb-e mâh-e honar*, n°53, 54, janvier-février 2003 (Bahman-Esfand 1381), pp. 104-111.
- Lamizet, Bernard, Sanson, Pascal (dir), *Les Langages de la ville*, Marseille, Editions Parenthèses, Collection eupalinos, Série Architecture et Urbanisme, 1977.
- Mo'ein-o-dini, Fâtemeh, Mehrâbi Zâdeh Honarmand, Mâniyâ, «Barresi-e tatbighi-e naghsh-e ostoureh dar adabiyât-e fârsi va dar tarh o naghsh-e farsh-e irâni» (Etude comparée du mythe dans la littérature persane et dans les motifs du tapis persan), in *Motâle'ât-e irâni*, n°15, Printemps 2009 (1388), pp. 239-258.
- Norberg-Schulz, Christian, *Architecture: meaning and place. Selected Essays*, New York, Electa/ Rizzoli, 1e édi., 1988.
- Ringgenberg, Patrick, *Guide Culturel de l'Iran,* Téhéran, Rowzaneh, 2005.
- Ya'ghoub Zâdeh, Âzâdeh, «Anâser-e jâdouyi dar dastbâfte-hâye bakhtiyâri» (Les éléments magiques dans les ouvrages tissés à la main du peuple Bakhtiâri), in *Ketâb-e mâh-e honar*, n° 187, mars-avril 2014 (Farvardin 1393), pp. 76-81.

# Ârash Tanhâï, tête de file d'une nouvelle génération d'affichistes iraniens

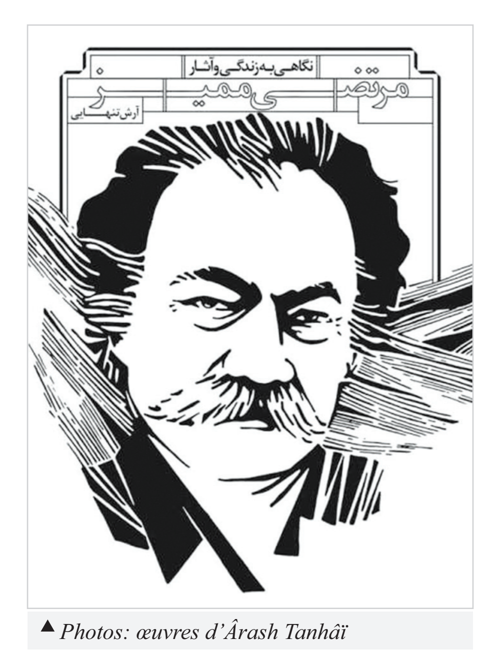
Samirâ Fâzel

Né le 14 janvier 1982 à Téhéran, Ârash Tanhâï est un graphiste et affichiste iranien. Il est considéré comme une figure importante de la cinquième génération des graphistes iraniens. Dès son enfance, il démontre un intérêt marqué pour les mythes persans. A 14 ans, il se découvre une passion pour le graphisme en visitant une exposition de peinture. Il décide donc de poursuivre ses études à l'école des Beaux-arts de Mâlek Ashtar. Une fois diplômé, Tanhâï met sur pied en collaboration avec ses amis Farshid Pârsikiâ et Mehdi Fâtehi le groupe artistique Passage. Il y approfondit son expérience dans le domaine du graphisme. Il organise ensuite plusieurs expositions de peinture et de graphisme entre 1998 et 2004. En parallèle, il s'initie progressivement au travail des grandes figures du graphisme telles que Roman Cieslewicz, Jan Lenica et Malcolm Irving Glaze. Il s'inspire tout particulièrement du travail de Lenica dans ses réalisations d'affiches pour des pièces de théâtre. Après son service militaire, il décide de poursuivre des études supérieures, et est accepté à l'Ecole des Beaux-arts de Téhéran en 2008. Il y découvre le monde du spectacle, tandis que son intérêt pour les affiches de théâtre se renforce. Il réalise alors de nombreuses affiches culturelles et celles de théâtres estudiantins. À 23 ans, au deuxième étage d'une vieille maison, il ouvre un atelier de graphisme avec un ami, Meysam Maqsoudi. Son atelier réussit à acquérir rapidement une grande notoriété dans les milieux artistiques et à attirer une clientèle nombreuse. Il publie aussi de nombreux articles sur le graphisme persan, ainsi que sur les graphistes et affichistes pionniers ou oubliés de l'Iran dans le magazine *Tandis*. Il a également publié plusieurs ouvrages dont la biographie de Mortezâ Momayez et de Kâmrân Kâtouziân, deux grands graphistes iraniens. En 2012, il publie *Trente ans de solitude*, un recueil de ses affiches et de ses articles. Il organise peu après une exposition de ses affiches à la Maison des Artistes d'Iran. Il devient aussi lauréat du 26e Festival du Théâtre de Fajr en remportant le premier prix de

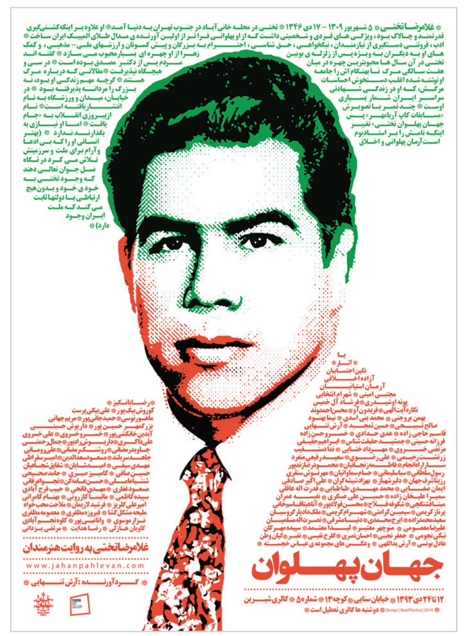
Il s'initie progressivement au travail des grandes figures du graphisme telles que Roman Cieslewicz, Jan Lenica et Malcolm Irving Glaze. Il s'inspire tout particulièrement du travail de Lenica dans ses réalisations d'affiches pour des pièces de théâtre.



▲ *Ârash Tanhâï*

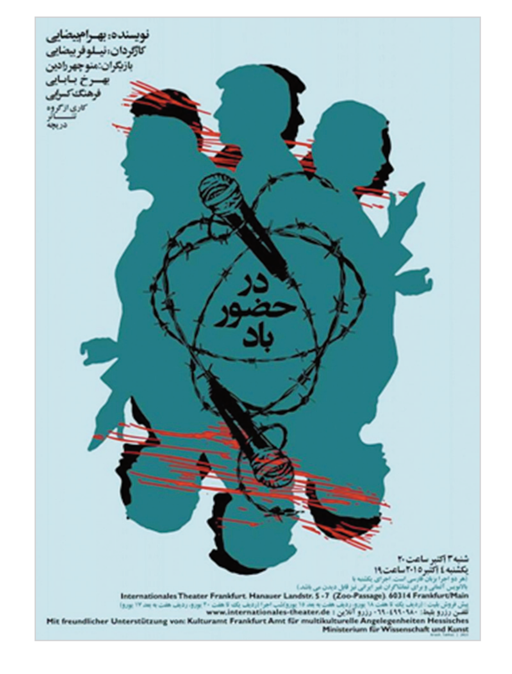



▲ *Photos: œuvres d'Ârash Tanhâï*




création d'affiches. Tanhâï continue de travailler dans son atelier à Téhéran où il dessine des affiches ainsi que des couvertures de livres pour différentes maisons d'édition et des revues. Il enseigne aussi et continue à écrire des articles sur le graphisme iranien. Selon certains critiques d'art, les posters d'Ârash Tanhâï représentent les médias contemporains selon différentes lectures et illustrent une passion pour l'expression claire et concise; autrement dit, il va au-delà de l'esthétique historique et classique. Il se veut le défenseur des grandes valeurs humaines, et se distingue par son travail de recherche et ses efforts visant à présenter le travail des générations qui l'ont précédé.

Il se présente lui-même en ces termes: "*Je suis Ârash Tanhâï. J'ai commencé à parler alors que je n'avais que 4 mois! À l'âge de 4 ans, j'ai pu lire grâce à ma sœur. Quand j'avais 14 ans, j'avais l'ambition de devenir un jour président. Deux ans après, j'ai su pourquoi Van Gogh s'était coupé l'oreille! J'ai toujours eu beaucoup de passion; j'ai beaucoup voyagé mais je n'ai finalement qu'un brin d'expérience. J'ai connu un tas de montagnes, de rivières, de plaines, de plantes, d'arbres et… de regrets! J'ai appris différents métiers, je les ai pratiqués, mais j'ai toujours essayé d'être moi-même. J'essaie de profiter de chaque instant de la vie pour créer des œuvres…*" ■



# Les traditions orales et l'écrit
# Étude d'un cas: le *Shâhnâmeh* de Ferdowsi

Armaghan Esbâti

Bien que l'intérêt pour le folklore se développe en Europe vers la fin du XVIIIe siècle, dans le contexte du nationalisme romantique et de l'émergence des nations européennes, le processus de transcription des traditions orales, surtout les récits populaires et les mythes, n'est pas récent par rapport à l'âge de l'écriture.[1] La tentation de recréer[2] par écrit le savoir-faire humain remonte à la transcription de Gilgamesh[3] (XVIIIe ou XVIIe siècle av. J.-C.). Cela montre que les peuples possédant une écriture ont très tôt compris les pouvoirs de l'écrit, et le livre est rapidement devenu, pour reprendre les mots de Jack Goody dans son livre *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, *«un instrument de pouvoir important, et on comprend aisément qu'un poète anglais du XVIe siècle ait déclaré que la plume était plus puissante que l'épée.»* (Goody, 2007, p. 221)

Cet article revient sur l'histoire de la transcription de la plus grande épopée persane par Ferdowsi, le poète iranien du Xème siècle. Le choix de cette œuvre tient à l'interaction extraordinaire qu'elle a créée entre l'oralité et l'écriture. Cette œuvre, le *Shâhnâmeh*, en français *Le Livre des Rois*, est née des traditions orales très anciennes en Iran et a renforcé ou créé elle-même de nouvelles traditions orales. *Le Livre des Rois* est de fait un de ces rares livres qui sont glorieusement «entrés» dans la vie d'un peuple.[4]

Mais qui est Ferdowsi, et de quoi parle *Le Livre des Rois*? Sur la base de quelles sources fut-il rédigé? Quelle a été et quelle est la réaction de la société à cette œuvre? Quelle aventure ce livre a-t-il vécue depuis sa création il y a mille ans? La première partie de ce travail tente de répondre à ces questions et la deuxième partie revient sur les trois formes d'oralité nées ou renforcées par la création du *Livre des Rois*, à savoir l'art du naqqâli (le conte oral), le sport traditionnel «pahlavâni» et les lectures déclamatoires du *Shâhnâmeh,* connues sous le nom de *Shâhnâmeh-khâni,* pour comprendre l'interaction entre l'oralité et l'écriture avec *Le Livre des Rois* comme objet de cette étude.

### La composition du livre des rois par Ferdowsi

*«Pour devenir ce que nous voulons être, nous devons décider ce que nous étions.»*

*Neil MacGregor, directeur du British Museum*[5]

Le poète iranien[6], Abou-l-Qâsim Mansour ibn Hasan al-Toussi, surnommé Ferdowsi (940-1020) décide de versifier l'histoire du peuple iranien, ses mythes et ses récits légendaires et populaires durant les dernières décennies du Xe siècle. Les Iraniens possédaient déjà l'écriture depuis des siècles[7] et l'avaient notamment employée dans le domaine littéraire, ainsi que dans la transcription de leurs traditions et surtout de leur Histoire, sous la forme entre autres des *Khodây-Nâmeh* (Livres des Souverains), collections de chroniques historiques de la période sassanide[8], en langue pahlavi - ancêtre de la langue persane. Mais après la conquête arabe en Iran et la chute des Sassanides, bien que le peuple iranien ait transmis son passé et ses traditions par voie orale, les *Khodây-Nâmeh* étaient en voie de disparition, fragmentés et cachés pour ce qui en restait par les *mobed* (mages zoroastriens) pour les protéger des envahisseurs. Du fait des évolutions de la langue et des changements historiques, les *Khodây-Nâmeh* sont peu à peu devenus abscons et incompréhensibles pour la population.

### Le contexte historique de la composition du Livre des rois

Après quatre siècles de domination arabe, une première dynastie purement iranienne, celle des Samanides, prend le pouvoir à l'est de l'Iran en 927. Les rois samanides et leurs vizirs protégeaient les

savants et les hommes de lettres.[9] Leur mécénat encourageait fortement les poètes et les savants dans leurs travaux. Ce mécénat avait également des raisons politiques, notamment la défense de l'identité iranienne. Ainsi, conscients de la nécessité de la transcription de l'épopée du peuple iranien, les Samanides protégeaient les poètes et les lettrés iraniens et investissaient dans leurs œuvres. Ainsi, les intellectuels et les poètes ont trouvé l'occasion de parler des traditions et de l'histoire persane. En fait, comme Shâdi Oliaei l'écrit dans sa thèse de doctorat[10], «*le peuple iranien vaincu au 7e siècle par les conquérants arabes, a trouvé dans la poésie épique le moyen d'expression le plus approprié pour préserver sa culture nationale ancestrale.*» (Oliaei, 2010, p. 22)

C'est ainsi que des *Livres des rois* avaient déjà été rédigés en Iran avant le *Shâhnâmeh* de Ferdowsi. Parmi les *Shâhnâmeh* les plus importants de cette époque, citons le *Shâhnâmeh* d'Abou Mansouri, écrit en prose, qui raconte l'histoire mythologique de l'Iran et des Iraniens jusqu'à la conquête arabe, ainsi que l'important *Shâhnâmeh* de mille

> Qui est Ferdowsi, et de quoi parle *Le Livre des Rois*? Sur la base de quelles sources fut-il rédigé? Quelle a été et quelle est la réaction de la société à cette œuvre? Quelle aventure ce livre a-t-il vécue depuis sa création il y a mille ans? La première partie de ce travail tente de répondre à ces questions et la deuxième partie revient sur les trois formes d'oralité nées ou renforcées par la création du *Livre des Rois.*



▲ *Ferdowsi entouré de poètes de Ghazneh, artiste inconnu,* Shâhnâmeh *de Shâh Ismâ'il II, 1576, Musée Rezâ Abbâssi*

distiques du poète quasi-contemporain de Ferdowsi, Daghighi qui, tué par un esclave, laisse une œuvre inachevée.

Son œuvre, d'une littérature exquise, raconte l'histoire mythique des Iraniens depuis la création du monde jusqu'à la conquête arabe en passant par différentes dynasties réelles, légendaires et mythiques et ce faisant, recrée les personnages du vaste folklore mythologique iranien.

**Ferdowsi continuateur de l'œuvre inachevée de Daghighi**

Ferdowsi est né et a été formé durant le règne samanide. Il a débuté la composition du *Shâhnâmeh* après la mort de Daghighi à une époque où la vague du patriotisme et de l'iranisme connaissait un important regain en Iran après l'assimilation des envahisseurs arabes et le renouveau de la culture iranienne, avec notamment l'apparition de dynasties iraniennes. Tout le *Shâhnâmeh* reflète les causes politiques et nationales de la dynastie samanide qui se voulait l'héritière des Sassanides[11] et misait sur l'indépendance de l'Iran, investissant de ce fait dans les traditions nationales et culturelles des Iraniens.

Ferdowsi reprend les mille distiques de Daghighi dans sa gigantesque œuvre.[12] Très sérieux dans son travail, comme l'ont souligné les spécialistes du *Shâhnâmeh,* il consacre plus de trente ans de sa vie à son œuvre, qui comprend 60 000 distiques (chaque distique comprenant deux vers). Ferdowsi lui-même écrit dans le *Shâhnâmeh*: «*J'ai souffert bien des peines trente ans durant /Pour faire revivre l'Iran grâce au persan.*»[13]

Son œuvre, d'une littérature exquise, raconte l'histoire mythique des Iraniens depuis la création du monde jusqu'à la conquête arabe en passant par différentes dynasties réelles, légendaires et mythiques et ce faisant, recrée les personnages du vaste folklore mythologique iranien. Il raconte, entre autres, l'histoire de Rostam et Sohrâb, le combat de Rostam et Esfandyâr, l'histoire d'amour de Bijan et Manijeh et beaucoup d'autres. Il dit lui-même de cette œuvre:

*C'est le livre des rois des anciens temps/ Évoqués dans des poèmes bien éloquents*
*Des héros braves, des rois renommés / Tous un par un, je les ai nommés*
*Tous ont disparu au passage du temps / Je les fais revivre grâce au persan*[14]

Pour rédiger cet ouvrage littéraire magistral, Ferdowsi a procédé à une gigantesque compilation de nombreuses sources écrites et orales qui font du *Shâhnâmeh* une authentique histoire mythologique de l'Iran. Il le précise lui-même dans *Le livre des rois*: «*Tout ce que je dirai, tous l'ont déjà conté/Tous ont déjà parcouru les jardins du savoir*»[15].

Parmi les sources écrites, il a profité entre autres et en particulier des autres *Livres des rois* déjà existants, par exemple *Le Livre des rois* d'Abou Mansouri et celui de Daghighi, ainsi que les *Khodây-Nâmeh,* qu'il a minutieusement recherché, trouvé et compilé. Il s'est également servi de nombreuses sources orales. La méthode de Ferdowsi pour recueillir ces traditions orales est la même que la plupart des collecteurs des traditions orales à l'époque:«*Ils recueillaient lesdites paroles non pas directement dans des discours parlés, mais dans des sources écrites.*» (Ong, 2014, p. 37).

Mais ce qui est certain, c'est que malgré l'utilisation des sources, il ne répétait ni ne copiait les histoires, les récits ou les chants tels que les gens lui racontaient ou qu'il les découvrait dans les sources écrites. Les mots choisis par Ferdowsi, les nombreux synonymes que l'on trouve pour une même notion ou même un mot, l'effort de Ferdowsi pour l'utilisation très limitée de la langue arabe[16], la langue littéraire dominante à l'époque, et le contenu de son œuvre en font un ouvrage d'une tout autre envergure que les autres *Livres des rois*, ainsi que des tentatives en la matière.

On estime que Ferdowsi avait l'intention de dédier son œuvre au roi samanide en espérant recevoir une bonne récompense. Mais par malheur, il termine *Le Livre des rois* en 993, trois ans avant le début du règne d'une autre dynastie, cette fois turco-iranienne. Travaillant encore vingt ans sur son livre, Ferdowsi termine ainsi son œuvre gigantesque à l'époque du règne du ghaznavide Mahmoud, descendant d'esclaves des rois samanides et à l'attitude ambivalente vis-à-vis de son iranité. Décidant de dédier son livre à Mahmoud, il envoie une version du *Shâhnâmeh* en six cahiers à la cour, mais le sultan l'ignore, la majorité des spécialistes estimant même qu'il prit cet ouvrage pour une provocation relative à ses origines turques. Le poète meurt sans recevoir de récompense, et la légende raconte que lorsqu'on transportait la dépouille de Ferdowsi d'une des portes de la ville vers le cimetière, les cadeaux entraient dans la ville par une autre porte. Trop tard…

**Le Livre des rois trouve son chemin**

Pendant deux siècles, la majorité des poètes et hommes de lettres iraniens ont critiqué le contenu du *Shâhnâmeh,* en particulier par peur de représailles. Cependant, cet ouvrage avait déjà trouvé sa place auprès du peuple, qui aimait écouter raconter son passé, en particulier dans le magnifique persan de Ferdowsi. La popularité du *Shâhnâmeh* a ainsi été rapide malgré un dédain royal d'au moins trois siècles. Face à cela, le peuple iranien a immédiatement aimé ce livre qui parlait sa langue, ses récits, la sagesse de ses personnages et le patriotisme omniprésent de ce livre des origines. Les Iraniens avaient besoin de cet ouvrage dans le contexte historique d'un changement profond de leur civilisation. Bien que le *Livre des rois* de Ferdowsi raconte l'histoire des rois iraniens, il est de fait l'histoire de la résistance du peuple et de ses héros contre ses ennemis et le mal.

Le peuple iranien a immédiatement aimé ce livre qui parlait sa langue, ses récits, la sagesse de ses personnages et le patriotisme omniprésent de ce livre des origines. Les Iraniens avaient besoin de cet ouvrage dans le contexte historique d'un changement profond de leur civilisation. Bien que le *Livre des rois* de Ferdowsi raconte l'histoire des rois iraniens, il est de fait l'histoire de la résistance du peuple et de ses héros contre ses ennemis et le mal.

Le peuple quasi analphabète de l'époque apprenait par cœur les récits de Ferdowsi, les racontait à ses enfants et changeait même parfois des passages pour l'adapter à son goût. C'est ainsi qu'un livre écrit sur la base des traditions orales d'un peuple devient lui-même la source des nouvelles oralités.

La popularité du *Shâhnâmeh* est telle que son succès auprès du peuple lui ouvre



finalement les portes des cours royales environ cinq siècles plus tard. A cette époque, les dynasties iraniennes ont pris suffisamment d'indépendance par rapport au califat arabe et peuvent désormais apprécier ouvertement cet ouvrage patriotique, d'autant plus qu'elles se voient elles-mêmes dans les rois du *Shâhnâmeh*.

Dès lors, le *Shâhnâmeh* devient un ouvrage très convoité et les rois rivalisent pour en avoir les plus belles copies. De nombreuses copies superbement enluminées de cet ouvrage commencent donc à circuler dans les cours et la demande est si élevée qu'une grande partie des enluminures iraniennes découvertes et conservées jusqu'à nos jours appartient aux manuscrits et aux copies du *Shâhnâmeh*.

Les pays voisins souhaitaient tant avoir une telle œuvre, source de prestige et de fierté nationale, dépositaire de l'identité commune d'un peuple au travers du récit dans une langue magistrale, de sa mythologie, qu'ils demandaient à leurs poètes de créer des œuvres semblables à celle de Ferdowsi. A la cour ottomane, on avait même le poste du Shâhnâmeh-dji. Le préposé à ce poste avait pour profession l'écriture d'un Livre des rois turc. Ce poste exista jusqu'au début du XVIIe siècle à la cour ottomane.

Les rois iraniens les dédiaient aux autres rois pour vanter le passé du pays, la beauté de la littérature persane et de l'art iranien, mais aussi dans le but de consolider les relations politiques, comme c'est le cas d'un célèbre manuscrit du *Livre des rois* connu sous le nom de *Shâhnâmeh* de Shâh Tahmâsp, dédié par le roi safavide au sultan ottoman. Les pays voisins souhaitaient tant avoir une telle œuvre, source de prestige et de fierté nationale, dépositaire de l'identité commune d'un peuple au travers du récit dans une langue magistrale, de sa mythologie, qu'ils demandaient à leurs poètes de créer des œuvres semblables à celle de Ferdowsi. A la cour ottomane, on avait même le poste du Shâhnâmeh-dji. Le préposé à ce poste avait pour profession l'écriture d'un Livre des rois turc. Ce poste exista jusqu'au début du XVIIe siècle à la cour ottomane.

Mais malgré tout l'intérêt royal, en Iran ou ailleurs pour ce livre, comme Fallahi le souligne, *Le Livre des rois*, contrairement à son nom, est le livre du peuple (Fallahi, 1994, p. 36). C'est ainsi qu'on est témoin de la naissance de nouvelles oralités à travers ce texte écrit.

**La naissance de différentes traditions orales grâce au Livre des rois**

*"Mais qui sera le maître? L'auteur ou le lecteur?"*

*P. N. Furbank, Diderot 1992.*

Les épopées occupent une place particulière dans l'ensemble des œuvres de littérature orale en Iran. Et *Le livre des rois* de Ferdowsi est une épopée par excellence. Comme toute autre épopée, ce livre contient *«presque tout ce qui compte et qui est transmissible par des mots dans la communauté: richesse de vocabulaire, tournures de phrases et prosodie, proverbes et adages, chansons, généalogies, toponymie et mythologie….»* (Oliaei, 2010, p. 16)

Pendant des siècles, les familles iraniennes ont raconté les histoires du *Shâhnâmeh* à leurs enfants. Les récits du *Shâhnâmeh* sont intéressants pour le peuple iranien non seulement parce qu'ils

racontent les traditions et le passé d'un peuple, présentant des personnages réels et légendaires du passé lointain, mais parce qu'ils parlent de son courage et de sa bravoure. Le plus important thème sujet du *Livre des rois* est le patriotisme et la défense du pays contre le Mal.

D'autre part, bien que le *Shâhnâmeh* soit l'histoire de grands personnages tels que Rostam, la majorité des histoires ont une fin tragique, ce qui est en quelque sorte en harmonie avec l'histoire du peuple iranien, une longue histoire de conquêtes et d'invasions. Ce livre n'est pas loin non plus du chiisme, la branche de l'islam adoptée par les Iraniens, et dans laquelle l'oppression et les injustices commises envers la famille du Prophète ont une importante signification symbolique. Ainsi, le *Shâhnâmeh* remplit parfaitement son rôle de livre épique aussi dans la mesure où *«on peut considérer le rôle du conte épique comme «réservoir» du schéma collectif de pensée, de sensibilité et de représentations.»* (Oliaei, 2010, p. 16)

Le peuple iranien racontait les récits du *Livre des rois*, ajoutant des branches au tronc[17] du livre comme le constate Jules Mohl, iranologue et le premier traducteur du *Shâhnâmeh* en français. La tradition orale iranienne a donc en partie adapté les récits du *Shâhnâmeh* aux goûts et aux besoins du peuple. Le peuple va si loin dans l'oralité à la base de cette œuvre que les gens racontent encore aujourd'hui des histoires sur la rencontre du légendaire Rostam (personnage le plus populaire du *Livre des rois* et vieux de 3000 ans) avec le premier des chiites, Ali. De même, on peut voir encore aujourd'hui des tableaux populaires représentant l'armée de Rostam avec des drapeaux islamiques sur lesquels on peut lire le slogan musulman et coranique «La victoire est pour Dieu et la victoire est proche», slogan propre au



▲ *Bahrâm Gur tuant un lion lors de la chasse, miniature attribuée à Abd-ol-'Aziz,* Shâhnâmeh *de Shâh Tahmâsb, première moitié du XVIe siècle, Musée d'art contemporain de Téhéran*

combat de l'Imâm Hossein, le troisième Imâm des chiites, contre ses ennemis, dans les peintures de café[18] en Iran. Ong écrit dans *Oralité et écriture:* «*Dès ses débuts, l'écriture a non pas réduit, mais étendu l'oralité…*» (Ong. 2014. p. 29). Ce qui est totalement juste dans le cas du *Livre des rois* de Ferdowsi.

**Le naqqâli**

*«Sa voix est toujours celle du présent*

*convoquant le passé, un passé qu'il oblige à réagir avec force et éloquence à la réalité du présent dans l'esprit de ses lecteurs»*[19]

*(Ong, 2002, p. 307)*

Selon Walter J. Ong, *«les cultures orales produisent en effet de fortes et belles performances verbales, d'une grande valeur artistique et humaine, qui deviennent impossibles à reproduire une fois que l'écriture a pris la possession de la psyché. Cependant, sans écriture, la conscience humaine ne peut réaliser pleinement son potentiel, elle ne peut produire d'autres créations fortes et belles. En ce sens, l'oralité doit et est à produire l'écriture.»* (Ong, 2014, p. 34). C'est de cette même manière que le *Shâhnâmeh* de Ferdowsi réussit à donner naissance à la forme artistique bien unique du naqqâli. Le naqqâli est l'acte de raconter les récits épiques dans les cafés traditionnels en Iran.

Le naqqâl, le conteur, choisit ses récits principaux parmi ceux du *Livre des rois* et ses récits secondaires à partir d'autres œuvres littéraires ou religieuses iraniennes.

Le naqqâl utilise l'improvisation et intrigue les gens. Il raconte et change le cours du récit quand il le veut, ce qui est bien sûr la caractéristique de l'oralité. Il croit ces variations nécessaires, car pour lui les récits du *Shâhnâmeh* sont devenus anciens.

Le *Livre des rois* est un ouvrage versifié, mais le naqqâl le raconte dans ses propres mots en prose, récitant certaines parties en vers avec les mots de Ferdowsi en s'appuyant sur son *toumâr* (le rouleau de parchemin). Celui-ci contient les points importants et la manière de raconter avec les extensions qui sont ajoutées lorsque le conteur est censé développer, argumenter ou illustrer son récit. (Oliaei, 2010).

Le maître naqqâl (*morshed*) a un élève, l'apprenti naqqâl (*batcheh morshed*) qui l'accompagne. L'élève ne peut pas réciter, il écoute le maître et apprend. Le naqqâli n'est pas un genre théâtral à part entière, mais n'est pas totalement loin du théâtre non plus. Jouant avec sa voix et ses mains, le naqqâl porte normalement les vêtements traditionnels. Grâce au naqqâli, on voit dans les cafés traditionnels, les tableaux ou les rideaux peints montrant les scènes les plus importantes du *Livre des rois*. Les naqqâls sont un élément inséparable des cafés traditionnels iraniens.

Le naqqâl récite son récit, les spectateurs, enthousiastes, boivent leur thé[20] en l'écoutant. Connaissant son travail, le naqqâl ménage des pauses dans sa prestation. Les gens doivent revenir le lendemain à une heure précise pour écouter le reste du récit. Parfois un seul récit du *Livre des rois* dure 40 nuits. (Oliaei, 2010) Normalement, les gens savent le reste de l'histoire, mais c'est vraiment l'art du naqqâl qui les pousse à revenir au café pour écouter le reste du récit de sa bouche.

Le naqqâl utilise l'improvisation et intrigue les gens. Il raconte et change le cours du récit quand il le veut, ce qui est bien sûr la caractéristique de l'oralité. Il croit ces variations nécessaires, car pour lui les récits du *Shâhnâmeh* sont devenus anciens. (Page, 1992, p. 121) Il connaît bien les besoins des auditeurs et y répond.

L'auditoire du naqqâl ne veut pas entendre un nouveau récit, mais il ne veut pas entendre plusieurs fois le même récit non plus. Par exemple dans *Le livre des rois*, Bahman, un roi mythique de la Perse,



▲ *Peinture de café*

meurt de maladie, mais chez un naqqâl, il est tué par un dragon à cause d'un mauvais comportement, ce qui est plus acceptable pour l'auditoire. (Page, 1992, p. 122)

Le naqqâli tient aussi sa popularité en Iran du fait que *«dans le naqqâli, les thèmes et le style du récit sont très proches de la culture et de l'histoire de l'Iran. La littérature narrative et la poésie y ont beaucoup d'importance.»* (Oliaei, 2010, p. 16). La qualité de la voix du naqqâl, le temps de la narration et l'attention de l'auditoire jouent aussi un rôle très important. (Page, 1992, p. 123)

**Le pahlavâni**

*Varzesh-e pahlavâni*, traduit par "sport traditionnel" ou "sport antique", consiste en une série d'entraînements martiaux, comprenant des techniques de gymnastique et de lutte, enseignées et pratiquées dans des salles spécifiques, avec un rituel particulier, notamment la musique du tombac. Ce sport martial accorde une grande importance à l'esprit chevaleresque, à la courtoisie et à la bravoure. Il est normalement pratiqué dans une *zourkhâneh* (littéralement «maison de force»), un lieu à l'architecture particulière, normalement situé dans le sous-sol d'un immeuble et équipé d'accessoires utilisés durant les entraînements. Les pratiquants de ce sport sont appelés des *pahlavân* (littéralement «athlètes»).

Personne ne connaît les origines



▲ *Scène de la victoire de Rostam contre le Démon blanc, exposée au café Adari*



▲ *Les* pahlavân

Personne ne connaît les origines exactes de ce sport. Pour certains experts, ses origines remontent à l'Antiquité perse alors que pour d'autres, il est né durant la conquête arabe et a ensuite joué un rôle important dans la résistance des Iraniens contre les envahisseurs au cours de l'histoire islamique du pays. Il est cependant certain que ce sport a assimilé des valeurs morales, éthiques, philosophiques et mystiques de la civilisation perse depuis ses origines.

exactes de ce sport. Pour certains experts, ses origines remontent à l'Antiquité perse alors que pour d'autres, il est né durant la conquête arabe et a ensuite joué un rôle important dans la résistance des Iraniens contre les envahisseurs au cours de l'histoire islamique du pays.[21] Il est cependant certain que ce sport a assimilé des valeurs morales, éthiques, philosophiques et mystiques de la civilisation perse depuis ses origines. Les origines mythiques de ce sport sont basées sur le *Shâhnâmeh* de Ferdowsi. Les pahlavâns mythologiques de cette épopée se battaient contre les forces du Mal. Parfois, le résultat d'une guerre, et éventuellement le destin des pays impliqués dans la guerre, était déterminé par un combat à mains nues, connu sous le nom de *koshti* (lutte). Le *pahlavân* légendaire du *Shâhnâmeh* est Rostam, qui préservait constamment l'Iran des forces du Mal.

Les athlètes de la *zourkhâneh* ont entre autres la figure légendaire de Rostam comme modèle, Rostam fort physiquement comme seul peut l'être un être mythologique, mais aussi moralement. Dans la zourkhâneh, près de l'entrée se trouve une plate-forme en hauteur (appelée *sardam*) où s'installe le *morshed* (signifiant le "meneur" ou le "coordinateur"), qui dirige les exercices et les rythmes à l'aide de chants épiques souvent tirés du *Livre des rois* et accompagnés de percussions de tombac. Une cloche (*zang*) accrochée à son côté permet de marquer le début et la fin des différents exercices. Le *morshed* appelle les athlètes du nom des personnages du *Shâhnâmeh* et les murs de la *zourkhâneh* sont généralement ornés de tableaux représentants des scènes épiques du *Livre des rois* ou des calligraphies de ce livre.

Ce sport traditionnel martial se veut promoteur des valeurs éthiques et morales chevaleresques et religieuses. Ainsi par exemple de l'humilité, la générosité, la virtuosité, la charité et la pitié. Le respect de la loi, la bravoure et la sauvegarde des traditions nationales sont aussi des aspects importants des valeurs transmises par ce

sport. L'attitude d'un *pahlavân* s'aligne sur la discipline de la *javânmardi,* qui est la tradition ésotérique chevaleresque iranienne.

Parmi les innombrables distiques du *Shâhnâmeh* répétés lors des entraînements, l'un montre aussi à quel point le sport pahlâvani se veut une discipline de bonne vie: «*Par la force du corps, l'homme est en bonne santé/ La faiblesse du corps crée le manque et la déviation.*»

### Le *Shâhnâmeh-khâni* ou lecture déclamatoire du *Livre des rois*

*«Lire, c'est aller à la rencontre d'une chose qui va exister.»*
*Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur, 1981.*

Le *Shâhnâmeh-khâni* est un type de déclamation et de lecture du *Shâhnâmeh* différent du naqqâli.

A l'inverse du naqqâli, le *Shâhnâmeh-khâni* est une pratique réalisée par une ou plusieurs personnes. Le naqqâli est un art plutôt masculin pour les spectateurs masculins[22], mais le *Shâhnâmeh-khâni* peut être réalisé par les femmes également, pour n'importe quels spectateurs, femmes ou hommes. Le *Shâhnâmeh-khani* ne comprend pas la gestuelle du naqqâli et il est normalement accompagné par de la musique traditionnelle iranienne - différente dans chaque région. Cette tradition orale a surtout atteint son apogée dans le Lorestân en Iran. Dans le Lorestân, à l'ouest de L'Iran, la lecture du *Livre des rois* est accompagnée par un instrument propre de cette région, appelé *tal* (proche du *kamântcheh*[23]).

En raison de la disparition rapide des cafés traditionnels en Iran et des méthodes d'initiation et d'apprentissage du métier, le naqqâli est en voie de disparition, mais le *Shâhnâmeh-khâni* résiste beaucoup mieux aux changements sociaux, à cause de sa nature plus moderne et plus adaptée à la vie d'aujourd'hui. Cette tradition est très à la mode dans la nouvelle génération iranienne surtout parmi les jeunes parents soucieux de préserver le contact de leurs enfants avec leur passé culturel. C'est également un signe de distinction sociale.

L'aventure que *Le Livre des rois* a vécue depuis sa création et l'interaction qu'il a créée entre l'oralité et l'écriture nous montre que malgré l'ancienneté de l'écriture, de la littérature écrite et de la production d'œuvres complexes et majeures dans la littérature mondiale, l'écriture et la littérature écrite n'ont pas été un obstacle à la continuation de la littérature orale et surtout, dans l'apparition d'une littérature orale basée sur les œuvres écrites.



▲ *Joueuse de kamântcheh; peinture du Palais Hasht-Behesht à Ispahan, 1669*

Mis à part la nature même de l'écriture qui encourage l'oralité[24] et le talent de Ferdowsi en tant que poète épique, différents facteurs sociaux, politiques et religieux ont également renforcé la vocation d'oralité des histoires narrées dans *Le livre des rois,* d'autant plus que cet ouvrage *«a contribué à forger l'identité des Iraniens à travers les siècles.»* (Oliaei, 2010, page 22).

Le naqqâli est en voie de disparition, mais le *Shâhnâmeh-khâni* résiste beaucoup mieux aux changements sociaux, à cause de sa nature plus moderne et plus adaptée à la vie d'aujourd'hui. Cette tradition est très à la mode dans la nouvelle génération iranienne surtout parmi les jeunes parents soucieux de préserver le contact de leurs enfants avec leur passé culturel.

Comme le précise Marlzolph, *«Ferdowsi réussit à garder en vie l'esprit iranien et à donner la chaleur à l'âme, l'esprit et la vie iranienne grâce à son livre.»* (Marlzolph, 2007, p. 44). Ce qui a également encouragé les Iraniens à faire de ce livre l'une des sources importantes de créations d'histoires orales. Ainsi, la présence des éléments renforçant l'identité nationale est également un facteur de la réussite orale du *Livre des rois: «Les quatre éléments de l'identité nationale, à savoir la religion, la langue, l'histoire et les mythes, sont présents dans* Le Livre des rois.*»* (Mansouriân, 2010, p. 77)

Il faut finalement souligner avec insistance que la coexistence de la littérature écrite et orale est devenue possible en Iran tout particulièrement grâce au *Livre des rois*. L'analyse de Jules Mohl semble la plus pertinente pour expliquer cette symbiose: *«Il est certainement arrivé bien souvent qu'un poète ait tenté de créer une épopée sans avoir une tradition nationale à lui donner pour base; mais, dans ce cas, son poème a toujours été repoussé par le peuple. La beauté du langage et de la conception a pu donner à ces poèmes de la valeur aux yeux des lettrés et des écoles; mais elle n'a pu suffire à les rendre populaires, et c'est la seule et véritable pierre de touche pour tout poème épique. S'il est adopté par le peuple et chanté sur la place publique, on peut être sûr qu'il repose sur des traditions réelles, et qu'il n'a fait que rendre, sous une forme plus parfaite, à la masse de la nation ce qu'il lui avait emprunté.»* (Mohl, Préface du Livre des rois)[25] ■

1. L'écriture est née entre 2000 et 4000 ans av. J.-C.
2. Jack Goody précise dans son livre que «*le processus de transcription d'un mythe tend à le transformer en trois niveaux- contenu, structure et langue - plutôt que de le transférer simplement dans un nouveau registre*» (Goody, 2007, p.79)
3. L'Épopée de Gilgamesh est un récit légendaire de l'ancienne Mésopotamie (l'Irak aujourd'hui). Faisant partie des œuvres littéraires les plus anciennes de l'humanité, la première version complète connue a été rédigée en akkadien dans la Babylonie du XVIIIe ou XVIIe siècle av. J.-C.; écrite en pictogrammes sur des tablettes d'argile, elle s'inspire de plusieurs récits, en particulier sumériens, composés vers la fin du IIIe millénaire (Wikipédia, 2016).
4. *Le Livre des rois* n'est cependant pas un cas unique. Le *Divân* de Hâfez a connu et connaît un succès peut-être encore plus important que le *Shâhnâmeh.* Il est dit qu'il n'existe pas de foyer iranien qui n'ait son exemplaire de ce *Divân,* qu'on lit pour le plaisir, mais également à l'occasion de fêtes nationales, tels le Nouvel An iranien. Mais l'amour des Iraniens pour la poésie très complexe et ésotérique de Hâfez est d'un tout autre type que la relation qu'ils entretiennent avec l'épique *Shâhnâmeh*.
5. Cité dans la préface du livre *Oralité et écriture* écrit par Walter J. Ong (Ong, 2014, p. 5)
6. Depuis au moins l'ère sassanide, les Iraniens se dénomment eux-mêmes Iraniens et non Perses.
7. A l'époque mède, quelques siècles avant Jésus-Christ, les Iraniens se sont inspirés des symboles en forme de clou des Babyloniens

pour créer un alphabet indépendant. (Ashkân, 2006)
8. Cette dynastie régna en Iran du IIe siècle après J.-C. jusqu'à la conquête arabe en 651.
9. Parmi les savants et les poètes iraniens de l'époque samanide, on peut citer Roudaki, Daghighi, Avicenne et Rhazès (Razi). Les deux derniers sont des savants de renommée mondiale.
10. Le sujet de la thèse d'Oliaei était «L'art du conteur dans les cafés traditionnels en Iran».
11. Dernière dynastie iranienne avant la conquête arabe.
12. Certains experts croient que le choix de Ferdowsi d'utiliser les vers de Daghighi dans son œuvre tenait à son objectif de montrer son talent poétique extraordinaire en comparaison de celui de Daghighi, en une sorte de défi littéraire posthume qui serait aussi un hommage à son prédécesseur.
13. Traduction de Mahshid Moshiri, femme de lettres iranienne.
14. Traduction de Mahshid Moshiri.
15. Traduction de Jules Mohl, iranologue et traducteur du *Livre des rois* en français.
16. La tradition veut qu'il n'y ait pas de mots arabes dans le *Shâhnâmeh,* tant Ferdowsi a utilisé un langage épuré. Cependant, les experts sont formels, il y a bien environ huit cents mots arabes dans cet ouvrage.
17. Cité par Mary Ellen Page (1992) dans *Les conteurs de l'histoire antique*
18. Un type de peinture normalement réalisé par des artistes anonymes sur les murs des cafés traditionnels en Iran. Cette peinture est connue sous le nom de peinture de café.
19. Ecrit Walter Ong à propos de son professeur Marshall McLuhan.
20. Contrairement à la dénomination, ce n'est pas du café mais du thé qui est consommé dans les cafés traditionnels en Iran.
21. Elâhi revient amplement dans son article «Un autre regard sur une ancienne tradition: le *zourkhâneh*» sur les différentes hypothèses concernant l'origine de ce sport.
22. Les femmes ne fréquentent normalement pas les cafés traditionnels en Iran.
23. Le *kamântcheh* désigne une famille d'instruments à cordes frottées d'origine iranienne répandue du Moyen-Orient aux Balkans et à l'Asie centrale (Wikipédia, 2016)
24. Nous avons déjà cité à la page 7, cette phrase du livre *Oralité et écriture* d'Ong qui dit: «*Dès ses débuts, l'écriture a non pas réduit, mais étendu l'oralité…*» (Ong, 2014, p. 29)
25. La présente préface ne comportait pas de date.

**Bibliographie:**


- Ashkân, Shâhin "La langue et l'écriture en Iran avant l'islam" *La revue de Téhéran* (Iran), 2006, http://www.teheran.ir/spip.php?article555#gsc.tab=0
- Cuisenier, Jean, *La tradition populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
- Elâhi, Sadreddin, «Negâhi digar be sonnati kohan: Zourkhâneh» (Un autre regard sur une ancienne tradition: le Zourkhâneh), Revue *Irânshenâssi* (Iran), 1994, pp. 726-745.
- Fallâhi, Kiumars, «Ferdowsi va pahlavânânash: Negâhi be ensân-hâye ârmâni-ye *Shâhnâmeh*» (Ferdowsi et ses *pahlavân*: regard sur les hommes idéaux de Ferdowsi), Revue *Taâvone* (Iran), 1994, pp. 52-57.
- Goody, Jack, *Pouvoirs et Savoirs de l'écrit*, Paris, Dispute, 2007.
- Mansouriân, Hossein, «Hovyiat-e melli va nozâ'i-e farhangi dar *Shâhnâmeh*» (L'identité nationale et la renaissance culturelle dans *Le Livre des rois*), *Revue des études nationales* (Iran), 2010, pp. 75-100.
- Marlzolph, Ulrich, «*Shâhnâmeh* va hoviyat-e irâni» (Le *Livre des rois* et l'identité iranienne), Revue *Hâfez* (Iran), 2007, pp. 43-49.
- Mohl, Jules, Préface du *Livre des rois* de Ferdowsi, 1826.
http://remacle.org/bloodwolf/arabe/firdousi/rois1.htm
- Oliaei, Shadi, *L'art du conteur dans les cafés traditionnels en Iran*, Paris, Harmattan, 2010.
- Ong, Walter J., *Oralité et écriture: La technologie de la parole*, Paris, Les belles lettres, 2014.
- Page, Mary Ellen. Afsari A., «Râviân-e Dâstân-e Bâstân» (Les conteurs de l'Histoire antique). Revue *Nâmeh-ye Farhang* (Iran), 1992, pp. 118-123.
- Wikipédia (2016), Gilgamesh.
https://fr.wikipedia.org/wiki/Gilgamesh
- Wikipédia (2016), Varzeshe- Pahlavâni
https://fr.wikipedia.org/wiki/Varzesh-e_Pahlavani




49



# Le roman de la guerre Iran-Irak est-il moderne?

Arefeh Hedjazi

### Introduction

En septembre 1980, l'Irak de Saddam Hussein attaque l'Iran khomeyniste. C'est le début d'une guerre à dimension téléologique pour les Iraniens, qui subissent alors les violents soubresauts d'une toute récente Révolution islamique. C'est aussi l'occasion pour une nouvelle littérature de se développer: la littérature de guerre moderne, qui s'élabore à partir du vécu de ses auteurs majoritairement anciens combattants, mais aussi de l'héritage littéraire et socio-politique de la modernité entrée en Iran au XIXe siècle. Citons pêle-mêle les influences des discours intellectuel laïc, pacifiste, traditionnel conservateur mais aussi, plus visible que les autres, le discours révolutionnaire religieux, qui, fédérant la nation face à l'agresseur irakien, fera de la littérature de guerre l'outil de son implantation autant dans les champs socio-politiques que dans la culture iranienne. Cette littérature est communément désignée en Iran sous le titre de «Littérature de résistance» ou «Littérature de la Défense sacrée», titre idéologisé mais qui résume convenablement l'essentiel de son contenu: la résistance face à

l'envahisseur vue comme devoir sacré, ce que Pierre Razoux nomme «l'effet Valmy»[1].

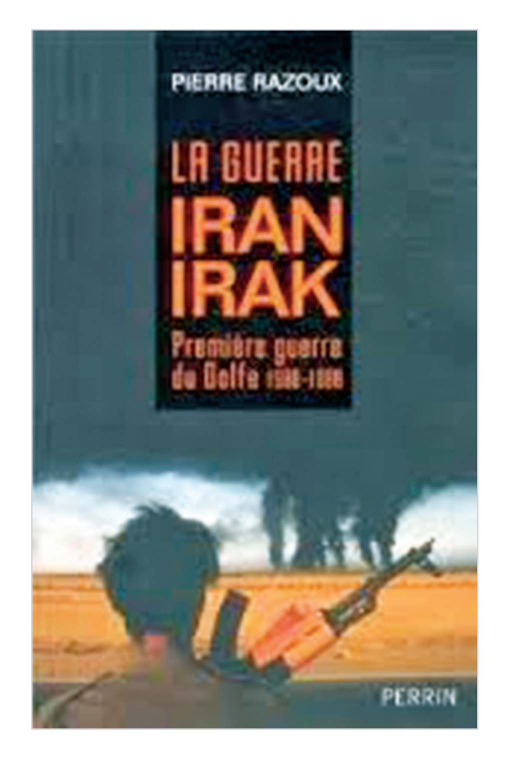
Cet article tente de cerner l'apparition d'une nouvelle modernité littéraire, pléonasme que nous nous proposons d'examiner à la lumière de ce qu'Antoine Compagnon nomme la «tradition de la modernité»[2], dans le roman de guerre iranien et de son compact consécutif sur l'ensemble de la prose romanesque extrême-contemporaine. Le champ d'études étant vaste, nous nous sommes focalisés sur la littérature *mainstream*, c'est-à-dire la littérature officielle de la guerre, produite en Iran et plus ou moins respectueuse des limitations de la censure. Ce choix est volontaire, car nous estimons que la problématique de la littérarité, traditionnellement inséparable en Iran du social et du politique, s'y manifeste autant dans les œuvres littéraires que dans les polémiques que la littérature de guerre alimente en Iran. En effet, cette littérature se démarque par un tiraillement entre engagement idéologique fort et domination du sacré religieux et du social sur le littéraire, donc un anti-modernisme littéraire, et la recherche d'une littérarité capable de transmettre l'expérience personnelle des auteurs, majoritairement acteurs de cette dernière «guerre des tranchées» du XXe siècle.

**Le roman de la guerre irano-irakienne**

La Révolution islamique conduit les intellectuels iraniens à tenter de définir une nouvelle modernité à partir des années 80, qui coïncide historiquement avec l'avènement de la postmodernité. Cette «nouvelle» modernité est pensée, non pas comme «la fin du progrès» ou la «fin de l'Histoire», mais la reprise dans le cadre d'une pensée ésotérique chiite politisée qui s'inspire d'une lecture moderne des doctrines de l'Occultation.

En littérature, le roman de guerre qui contrairement à la poésie, n'a pas de modèle ancien, se charge de la définition de cette modernité épiphanique. Et se place ainsi à contre-courant de la littérature de guerre moderne, celle des deux guerres mondiales notamment, justement marquée du sceau de l'échec de la modernité, de l'idée du progrès, du sens de l'Histoire, à l'exact opposé de ce que veut ce roman iranien qui naît quelques mois après le commencement de la guerre. Il refuse également de suivre les courants de la littérature contemporaine iranienne qui le précède, la jugeant contre-révolutionnaire ou simplement dépassée.

Par ailleurs, cette volonté de définition d'une nouvelle modernité, qui soit réellement l'expression de ce discours révolutionnaire qui plonge autant ses racines dans la théosophie iranienne que dans sa relecture de la modernité politique - n'est pas seulement d'ordre idéologique.



C'est également d'ordre subjectif et même «didactique», car les auteurs du roman de guerre sont majoritairement des anciens combattants. La plupart n'ont aucune expérience littéraire et deviennent justement écrivains parce qu'ils ont fait la guerre. L'écriture est pour eux un devoir de mémoire. Les entretiens de ces écrivains montrent à quel point ils sont sensibles à la transmission de leur témoignage aux générations futures.

La littérature de guerre moderne, s'élabore à partir du vécu de ses auteurs majoritairement anciens combattants, mais aussi de l'héritage littéraire et socio-politique de la modernité entrée en Iran au XIXe siècle. Citons pêle-mêle les influences des discours intellectuel laïc, pacifiste, traditionnel conservateur mais aussi, plus visible que les autres, le discours révolutionnaire religieux, qui, fédérant la nation face à l'agresseur irakien, fera de la littérature de guerre l'outil de son implantation autant dans les champs socio-politiques que dans la culture iranienne.

Entre l'idéologie et le témoignage du Sujet, l'épiphanie du martyre et l'horreur de la guerre moderne, le rejet de la modernité et la revendication de sa redéfinition, l'ambition de faire de la littérature sacrée et l'inexpérience totale, le roman de guerre iranien connaît depuis son apparition en 1980 jusqu'à aujourd'hui une évolution autant formelle que théorique qui se répercute sur l'ensemble de la littérature contemporaine iranienne.

Cette évolution se montre au niveau formel par une expérimentation extrême: le roman de guerre des années 80, littérature de commande et de propagande proche de la caricature, devient à partir des années 90 une littérature qui privilégie la subjectivité, la narration autodiégétique, les expérimentations stylistiques et narratives, la mystification, la parodie, en un mot, la recherche d'une poétique propre.

Parallèlement à cette recherche formelle, la littérature elle-même, sa place, ses théories, ses rôles, sa littérarité, etc., sont pris à parti et décortiqués dans une recherche à caractère dialectique, qui se dépasse incessamment et évolue en tentant de répondre à une multitude de questions, générales sur la littérature ou plus «spécialisées». Par exemple: «Quel est le rapport de la littérature au sacré?», «Comment dire la guerre en tant qu'expérience mystique?», «Comment littérariser l'engagement idéologique?», «Quelle esthétique pourrait-on définir pour la narration de la guerre?», etc.

**Idéologie et polémique: le sens téléologique de la guerre**

La littérature de guerre iranienne contemporaine est inséparable d'une relation vitale et bilatérale au discours révolutionnaire, qu'elle a contribué à justifier et à légitimer et qui en échange, lui a donné ses codes thématiques, son langage, les fondations de ses discours sur la guerre. L'importance du discours idéologique basé sur une relecture moderne de l'ésotérique chiite est telle qu'elle influence les dénominations de cette littérature. En effet, la littérature de guerre iranienne est nommée soit la «Littérature de la Défense sacrée», soit la «Littérature de la Résistance», en allusion à la littérature de résistance à l'oppression, telle la littérature anticolonialiste ou anti-impérialiste socialiste d'Amérique du Sud, ou les littératures de résistance aux occupations

militaires. La différence entre littérature de résistance et littérature de guerre est définie par la critique iranienne selon qu'elles dénoncent ou pas des crimes, des injustices et des inégalités et adjurent l'interlocuteur à réagir et à combattre l'aliénation et l'injustice et à rechercher la justice, l'indépendance et l'égalité.[3]

Dans le cadre du discours révolutionnaire, le roman de guerre, qui se définit comme une littérature de résistance, revendique d'une part la pensée religieuse révolutionnaire qui le sous-tend et d'autre part, s'engage dans une opposition polémique philosophique à la littérature de guerre moderne et son constat d'échec des idées de la modernité.

**Une littérature entre la fiction et le témoignage: quelle place pour la mimesis?**

D'abord une écriture de l'urgence, initiée dès avant la fin de la guerre par une très jeune génération de combattants ou d'anciens combattants majoritairement sans expérience littéraire, le roman de guerre affiche dès son apparition son rejet des modèles précédents, ce qui rend nécessaire l'élaboration de nouveaux concepts, d'une nouvelle perspective de la littérature. Car en se définissant comme littérature de résistance, le roman veut porter un témoignage sur un combat qui dépasse le simple cadre d'un conflit territorial et oppose le Bien et le Mal sur deux plans d'existence, le terrestre et le sacré. Dans cette perspective, la guerre ne peut qu'avoir une signification transcendante, elle est sacrée et vise un objectif téléologique. La mort également devient le martyre, une expérience existentielle qui «canonise» le combattant. L'ambition du roman de guerre est, entre autres, d'être une littérature capable de représenter cette vision du monde. D'où l'émergence, dans la pratique de l'écriture, d'un questionnement portant notamment sur la littérature et sa relation au social et au sacré.

> Le roman de guerre des années 80, littérature de commande et de propagande proche de la caricature, devient à partir des années 90 une littérature qui privilégie la subjectivité, la narration autodiégétique, les expérimentations stylistiques et narratives, la mystification, la parodie, en un mot, la recherche d'une poétique propre.

De l'avis même de ses auteurs, le roman de guerre n'a pas encore trouvé ses marques et peine à produire des œuvres notables. Cependant, le projet du roman de guerre a permis aux acteurs du champ littéraire d'amorcer des débats très riches et nouveaux dans la mesure où paradoxalement, engagés à partir d'une optique idéologique, ils se portent sur la littérature elle-même.

Un des points débattus est le rapport fiction/réalité/vérité. Autrement dit, la pertinence de la *mimesis* dans l'expression de l'expérience «transcendante» de la guerre, ainsi que la téléologie de ce combat sacré. Cette réflexion s'inscrit en second lieu dans le cadre plus vaste de la question de la littérarité formelle dans la littérature iranienne, axée encore aujourd'hui sur la poésie et la fonction poétique du langage et non sur la prose.

Le débat portant sur la fiction est à ce point ouvert que tout un pan de la production littéraire de la guerre, celle des témoignages, des mémoires et des biographies, est considéré comme romanesque du seul fait que ces mémoires ou témoignages sont consignés et mis à



53

l’écrit par des écrivains.[4] L’exemple le plus marquant est *Dâ,* biographie de Zahrâ Hosseini, rédigée par l'écrivaine Akram Hosseini sur la base d’entretiens avec Zahrâ Hosseini, qui est indifféremment considérée comme un roman ou une biographie, alors qu'il s'agit d'un témoignage extrêmement détaillé[5]. La valorisation littéraire de ces mémoires «romanesques» affirme une remise en question des distinctions opérées par les théoriciens littéraires entre fiction et réalité et d’une réflexion nouvelle marquée par des tentatives de définition de la représentation littéraire. Car il s'agit pour la fiction de guerre d'exprimer la Vérité qui ne peut pas être fictive. La réflexion est ouverte et elle n’a pas encore donné de résultats, mais on pourrait la qualifier de «moderne» du fait de son questionnement sur l’essence de la littérature, d’autant brave qu’il émerge dans une tradition littéraire où la mimesis est un «concept importé» depuis un siècle à peine.

Il s'agit pour la fiction de guerre d'exprimer la Vérité qui ne peut pas être fictive. La réflexion est ouverte et elle n’a pas encore donné de résultats, mais on pourrait la qualifier de «moderne» du fait de son questionnement sur l’essence de la littérature, d’autant brave qu’il émerge dans une tradition littéraire où la mimesis est un «concept importé» depuis un siècle à peine.

**Le Sujet et ses représentations**

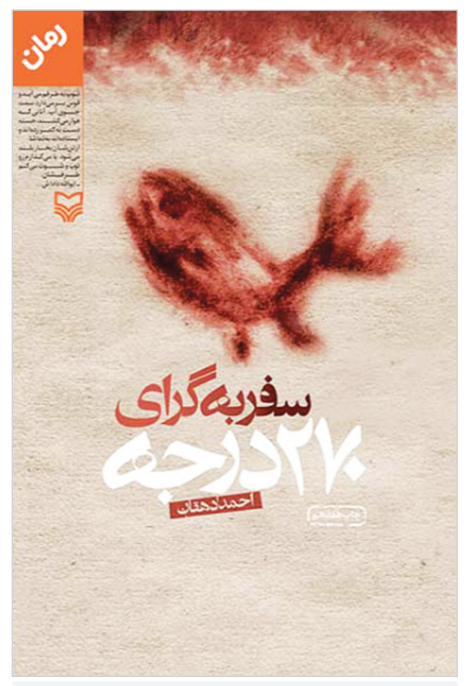
La réflexion sur la représentation dans le roman de guerre iranien s’est amorcée d’une part à partir du questionnement idéologique iranien postrévolutionnaire de la littérature, et d’autre part, à partir de l’autoréflexion des auteurs dans leur œuvre.

Les auteurs du roman moderne iranien forment en effet une génération d’acteurs du champ littéraire qui apparaît du fait de la guerre, car la majorité est des anciens combattants, certains ayant commencé à écrire sur le front. Cette génération est composée de jeunes gens sans expérience littéraire, mais formés à l’école révolutionnaire et à la guerre, donc idéologisés, traumatisés, mais aussi dépossédés de leur guerre, car la fin des hostilités, après huit années de combat, les renvoie dans une société civile qui veut tourner la page de la guerre et dans laquelle ils se sentent étrangers[6]. Ils sont donc tiraillés entre le désir de simplement raconter leur guerre et la volonté de rester fidèles à leur rôle de porte-parole engagé d'une nouvelle vision du monde.

La nécessité ressentie par ces auteurs de concilier l'engagement dans un sens à la fois sartrien et romantique (donc moderne!) et le désir de dire leur expérience traumatique les ont conduits à adopter généralement une forte subjectivité dans leur œuvre et à évacuer au second plan le discours idéologique, qui dès lors sous-tend certes l'infrastructure du récit, mais qui n'apparaît pas à première vue dans le texte. Le sujet autodiégétique remplit ainsi deux fonctions: il permet de faire du narrateur un témoin des événements historiques relatés dans le roman, et surtout le témoin de l’engagement des figures-modèles (les martyrs), mais aussi le témoin du non-dit de la guerre, au-delà de l’idéologie, en somme l’expérience personnelle de l’horreur de la guerre, dans une relation ambigüe avec la béatitude du martyre. On peut en la matière citer l’œuvre d’Ahmad Dehghân, un ancien combattant et un des rares écrivains du courant




▲ Dâ*, biographie de Zahrâ Hosseini, rédigée par l'écrivaine Akram Hosseini*




▲ *Roman polémique* Safar be gerâ-ye 270 daraje *(Voyage au 270e parallèle), œuvre d'Ahmad Dehghân*

«officiel» à décrire crûment, avec un langage sobre et presque enfantin, comme en retrait, la violence de la guerre, notamment dans son roman polémique *Safar be gerâ-ye 270 daraje* (Voyage au 270e parallèle), où le narrateur autodiégétique adolescent, qui retourne au front lors d'une opération destinée à reprendre la colline 270, voit se décimer la compagnie de volontaires, majoritairement adolescents, à laquelle il appartient. Dans son recueil de nouvelles, *Man ghâtel-e pesaretân hastam* (Je suis l'assassin de votre fils), il revient sur l'acte de tuer propre au combattant. On peut également citer l'œuvre d'un autre écrivain de guerre, Mohammad Rezâ Bâyrâmi, dont le dernier roman, *Atash be ekhtiâr* (Feu à volonté), se situe à la frontière du roman idéologique mainstream et du roman de guerre occidental. Dans ce roman au style nouveau, rappelant les styles proustien et faulknérien, des soldats dont on ignorera l'identité jusqu'au bout errent, épuisés, perdus et surtout terrifiés, dans des paysages lunaires à la recherche d'on ne sait quoi, dans une narration expérimentale où les temps et les espaces se chevauchent et où entre constamment le narrateur extradiégétique «tu» qui brise

> La nécessité ressentie par ces auteurs de concilier l'engagement dans un sens à la fois sartrien et romantique (donc moderne!) et le désir de dire leur expérience traumatique les ont conduits à adopter généralement une forte subjectivité dans leur œuvre et à évacuer au second plan le discours idéologique, qui dès lors sous-tend certes l'infrastructure du récit, mais qui n'apparaît pas à première vue dans le texte.




▲Man ghâtel-e pesaretân hastam *(Je suis l'assassin de votre fils), œuvre d'Ahmad Dehghân*

le rythme du récit pour s'auto-interpeller.

**La valorisation du roman**

Le discours idéologique de la Défense sacrée passant obligatoirement par la question du martyre, et le martyre ne pouvant être qu'une expérience mystique individuelle, c'est le roman et non pas la nouvelle - forme de prédilection des auteurs iraniens[7] - qui en est la forme privilégiée du fait de la place qu'il accorde au développement de l'actant, à son parcours intérieur[8]. Caractéristique qui a induit un assouplissement de la censure face à la représentation de la conscience individuelle hors des «directives» de sa communauté, au moins pour ce qui est de la littérature de guerre. Si la censure a accordé plus de liberté au roman de guerre qu'au roman iranien en général, c'est parce que le parcours des personnages, leur cheminement jusqu'au martyre, forme suprême de la béatitude, nécessite la monstration de la conscience individuelle qui «s'élève». Cette liberté relative ne s'exerce à l'origine qu'à l'encontre du roman de guerre, mais elle permet au roman iranien de se connaître un développement inédit et de se hisser à un rang incomparable avec celui qu'il occupait avant la Révolution.

Le roman de guerre contribue également au développement du genre romanesque en Iran à travers les importantes expérimentations formelles privilégiées par les auteurs de guerre. Ainsi toutes les formes littéraires «modernes» du réalisme au dadaïsme, en passant par le réalisme magique, les recherches oulipiennes et l'autofiction ont notamment été reprises par des auteurs de guerre iraniens.[9] Le roman de guerre s'investit également dans des expériences d'alliages formels entre différents genres littéraires, dans des jeux textuels, comme les mystifications, etc.

Cette exploration des genres romanesques n'a, dit-on, pas généré à ce jour, de chefs-d'œuvre[10] mais il n'en reste pas moins qu'elle a fortement contribué à façonner de nouvelles approches pratiques de l'écriture dans la fiction iranienne extrême contemporaine.

**Littérarité, engagement et littérature «noire»**

Par ailleurs, l'importance dans le roman de guerre, du «Je», sujet à la fois acteur et contemplatif, s'inscrit dans une logique à deux sens: refus de la littérature iranienne engagée d'avant-guerre, considérée comme une littérature purement à thèses, stérile car scolairement idéologique, généralement «réaliste soviétique», et souhait d'une symbiose de cette littérature à thèses avec la littérature «moderne» et esthétisante de l'Iran prérévolutionnaire.

Une mise en parallèle du roman de guerre des écrivains déjà confirmés dans le champ littéraire avant la guerre et la Révolution et le roman de guerre de la nouvelle génération permet d'isoler de la seconde à la première un mouvement double de rejet et d'assimilation de la littérature «moderne classique» au code littéraire prérévolutionnaire. Assimilation qui permet à la «nouvelle littérature» de déstructurer en deux décennies cette littérature précédente au travers d'une analyse oscillant entre l'idéologie et la réflexion littéraire, et d'en enrichir sa propre définition, passant du statut d'une littérature de guerre très idéologisée à ce que certains critiques conservateurs nomment aujourd'hui la littérature «noire» de la guerre, c'est-à-dire une littérature qui, selon ces critiques, s'éloigne de sa vocation révolutionnaire.[11]

Précisons tout de suite qu'il ne s'agit pas d'une littérature dissidente. Œuvres d'auteurs «officiels» et proches du champ du pouvoir officiel, ces romans récents, à la lumière de l'étude de l'ensemble de l'œuvre de ces auteurs, montrent une évolution et un approfondissement de la réflexion critique sur la relation entre littérature et social chez ces écrivains. On pourrait peut-être affirmer que cette littérature noire de la guerre est actuellement la manifestation la plus «littéraire» du mouvement dialectique d'assimilation critique de l'héritage romanesque moderne iranien et mondial par le roman à thèses de la guerre. Elle est également le terrain où l'élaboration d'une réflexion sur la littérarité et sa relation avec la représentation d'une guerre sacrée se fait avec le plus d'innovations et de libertés. Elle montre également, dans un sens plus personnel, le recul historique par rapport à la guerre (terminée en 88) qui permet à ces auteurs d'exprimer «leur guerre» selon un point de vue moins idéologisé et plus subjectif, de se réapproprier le langage littéraire pour revenir sur leur expérience de la guerre, notamment en parlant de motifs souvent occultés dans le roman iranien de guerre, tels que la violence ou la peur.

Une mise en parallèle du roman de guerre des écrivains déjà confirmés dans le champ littéraire avant la guerre et la Révolution et le roman de guerre de la nouvelle génération permet d'isoler de la seconde à la première un mouvement double de rejet et d'assimilation de la littérature «moderne classique» au code littéraire prérévolutionnaire. Assimilation qui permet à la «nouvelle littérature» de déstructurer en deux décennies cette littérature précédente au travers d'une analyse oscillant entre l'idéologie et la réflexion littéraire.

**Conclusion**
**Le roman de guerre est-il moderne?**

Nous avons tenté dans cet article de revenir sur la conception générale de la modernité en Iran. La modernité au sens large, dont l'impact sur la société et l'histoire iranienne a été phénoménal, et la modernité littéraire d'avant la Révolution islamique, qui est la seule à avoir été jusqu'à maintenant étudiée et encadrée «académiquement». Nous avons ensuite tenté de démontrer l'émergence d'un discours révolutionnaire qui remet en question les apports de la modernité. Cependant, ce discours révolutionnaire est lui-même moderne, car il a pris forme à partir d'une réflexion née de la confrontation entre la tradition iranienne

et le phénomène de la modernité, perçue dans un rapport d'attraction/répulsion.

Ce rejet critique de la modernité se voit également dans les paradigmes de la littérature révolutionnaire et postrévolutionnaire primaire, qui cherche à élaborer une réflexion littéraire en accord avec sa vision idéologique. Le roman de guerre, du fait des circonstances historiques et sociales, devient le support privilégié de cette ambition.

Nous avons tenté de démontrer dans cet article que le mouvement de rejet de la modernité littéraire par le roman de guerre iranien s'est soldé par une dialectique de dépassement des définitions «normalisées» de la modernité au travers d'une recherche et d'une réflexion sur la littérarité, paradoxalement lancées à partir d'une volonté de domination de l'idéologique sur le littéraire.

L'étude de ce type de roman met à jour quelques caractéristiques, telles que la dimension polémique, une critique sévère des normes littéraires précédentes, l'idéologie et l'engagement, les ambitions thématiques, l'émergence dans le discours sur ce roman de problématiques théoriques nouvelles et des innovations formelles. Ces caractéristiques peuvent toutes être classées parmi les paradigmes fondateurs[12] de la modernité littéraire, telle qu'elle a pris forme en Europe. Et ceci démontre qu'il est possible de repérer dans ce roman et au vu d'une modernité prise comme attitude, *ethos,* et non pas phénomène périodique, une «nouvelle» modernité, encore en formation, qui continue actuellement d'évoluer. ■

---

1. Raroux, Pierre, *La guerre Iran Irak, Première guerre du Golfe 1980-1988,* Paris, éd. Perrin, 2013, p. 134.

2.Compagnon, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité,* Paris, éd. Seuil, 1990, p. 9.

3. Voir Sheshtmadi, Ali: *«La littérature de guerre est le terme générique appliqué aux genres littéraires d'expression de la guerre, tels que la poésie ou le roman de guerre, qui englobent les œuvres littéraires traitant de la thématique de la guerre. Mais la littérature de la résistance est la littérature, qui narrant les injustices et les crimes, invite l'interlocuteur à réagir. D'autre part, la littérature de guerre s'occupe des combats sur le sol national ou à l'extérieur et raconte les conséquences et les dommages de la guerre. Ceci alors que la littérature de la résistance apparaît sous l'influence d'une révolution ou d'une défense territoriale et de l'expulsion du colon et son sujet principal est la recherche de la justice, l'indépendance et le combat contre l'aliénation et l'inégalité. Le point commun entre certaines œuvres de littérature de guerre et de littérature de résistance est la manière humaine de traiter le thème. Ce regard et ce thème ont dans la littérature de la résistance une teinte religieuse et nationale et le désespoir y est absent.»* http://www.irdc.ir/fa/content/50234/default.aspx. Consulté le 20 novembre 2014.

4. Voir sur ce point: *Guerre et mémoire, table ronde sur la littérature de guerre (6-7 décembre 1999),* éd. Butel, 2002.

5. Cet ouvrage, republié plus de 80 fois en moins de cinq ans, est considéré comme un succès dans la littérature de guerre iranienne. Le lectorat iranien le considère plus comme un roman que comme un mémoire, ce qui montre tout le champ à définir de la fiction en Iran.

6. Les motifs de la nostalgie du front et de la guerre, de la solitude et de l'impossibilité à communiquer, les souvenirs des camarades morts etc., sont omniprésents dans la littérature et le cinéma de guerre des années 90.

7. Balaÿ, Christophe, «Littérature et individu en Iran», *Cahiers d'Etudes sur la Méditerranée Orientale et le monde Turco-Iranien* [En ligne], 26 | 1998, mis en ligne le 02 mai 2004, consulté le 02 décembre 2014. URL: http://cemoti.revues.org/26

8. *Ibid.*

9. Voir: Parsinejâd, Kâmrân, *Jangi dashtim, dâstâni dâshtim* (Il était une fois une guerre, il était une fois des récits), Téhéran, éd. Sarir, 2005.

10. Ce constat est celui de la critique académique iranienne. Voir notamment: Irâni, Nâsser, *Majmou'e maghâlât-e barressi-e român-e jang dar Irân va jahân* (Actes du colloque d'étude du roman de guerre de l'Iran et du monde), Téhéran, éd. Bonyâd Jânbâzân-e Enghelâb-e Eslâmi, 1995; Soleymâni, Belgheyss, *Tofang o tarâzou* (Le fusil et la balance), Téhéran, éd. Rouzegâr, 2002; Kowsari, Massoud, *Barresi-e jâme'e shenâkhti-e dâstân-hâye koutâh-e jang* (*Adabbiât-e jang va mowj-e no)* (Etude sociologique des nouvelles de guerre (La littérature de guerre et la Nouvelle Vague), Téhéran, éd. Farhangsarâ-ye Pâydâri, 2004

11. Un débat télévisé en direct (diffusion: octobre 2013) et particulièrement animé entre deux écrivains de guerre, Ahmad Shâkeri et Mohammad Rezâ Bâyrâmi portant sur la «liberté» de l'écrivain par rapport à son engagement est très représentatif des courants critiques actuels en la matière.

12. Pellet, Eric, «Permanence rhétorique du discours de la modernité», in. Claudon, F., Elias, S., Jouanny, S., Parola-Leconte, N.; Thelot, J., *La modernité mode d'emploi,* coll. Organisé par l'EA 3483, 2 et 3 avril 2004, pp. 179-196.



58

# Hossein Malek: le plus grand donateur de Waqf en Iran contemporain

Babak Ershadi

*Dans le droit musulman, le Waqf (ou Habis) est une donation faite à perpétuité par un particulier à une œuvre pieuse, de charité ou d'utilité publique.*



**La famille**

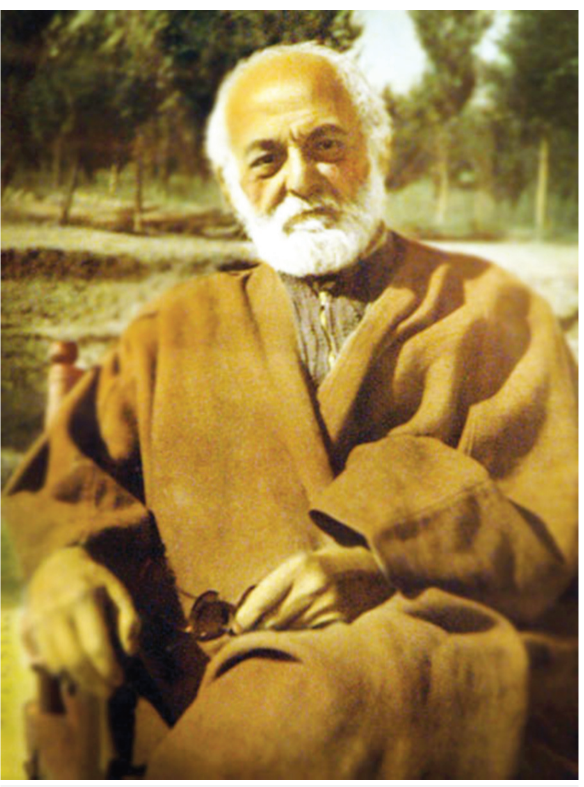
La famille Malek est originaire de Tabriz. Fin du XVIIIe siècle et début du XIXe siècle, la famille compte plusieurs célèbres oulémas. La famille porte le nom «Malek» à partir du grand-père de Hossein Malek: à l'époque des derniers conflits majeurs entre l'Empire russe et l'Iran (1826-1828), son grand-père, Mohammad-Mahdi Tabrizi, décide de ne pas porter comme le faisait son père, l'habit traditionnel des oulémas, mais l'uniforme militaire. Il participe à la guerre, et avance dans sa carrière militaire jusqu'au grade de colonel.

Après la guerre, il excelle dans le commerce. C'est à cette époque qu'il fait connaissance avec Taghi Khân Amir Nezâm (1807-1852), qui est à l'époque officier à la cour princière de Nâssereddin Mirzâ, prince héritier, à Tabriz.

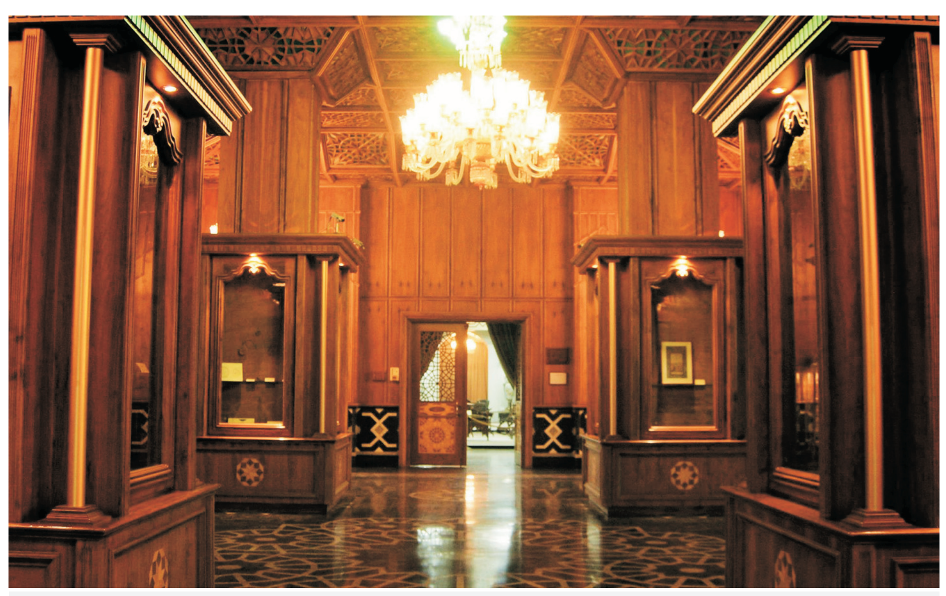
Quand Nâssereddin Mirzâ veut se rendre à Téhéran pour monter sur le trône à la place du roi décédé, Mohammad Shâh, Mohammad-Mahdi Tabrizi est déjà l'un des plus grands commerçants de Tabriz. A la demande de son ami, Taghi Khân Amir Nezâm, il prête un million de Rials, une grande fortune à l'époque, au jeune prince, pour qu'il puisse organiser au plus vite son départ pour Téhéran.

Arrivé à la capitale, Nâssereddin Mirzâ devient roi. Il nomme Taghi Khân Amir-Nezâm grand chancelier et lui donne le titre d'Amir Kabir. Amir Kabir fait venir Mohammad-Mahdi Tabrizi à Téhéran, et pour le remercier, il obtient pour son ami le titre courtisan de «Malek-ot-Tojjâr» qui signifie littéralement «prince des commerçants», d'où le nom de la famille Malek. Amir Karim est chancelier pendant les trois premières années du règne de Nâssereddin Shâh, et Mohammad-Mahdi Malek se fait une bonne situation au grand bazar de Téhéran…

A sa mort, son fils Mohammad-Kâzem hérite du titre courtisan de son père. Comme son père, il excelle lui aussi dans le commerce. Il s'intéresse aussi à la



▲ *Hossein Malek*



▲ *Musée Malek*

politique et se fait des amis influents dans la capitale.

Amir Kabir fait venir Mohammad-Mahdi Tabrizi à Téhéran, et pour le remercier, il obtient pour son ami le titre courtisan de «Malek-ot-Tojjâr» qui signifie littéralement «prince des commerçants», d'où le nom de la famille Malek.

**La jeunesse**

Hossein Malek naît en 1871 à Téhéran. Mohammad-Kâzem Malek, père de Hossein, a un esprit beaucoup plus traditionnel que son père. Il se méfie, par exemple, des écoles modernes qui se développent à l'époque à Téhéran et dans quelques grandes villes du pays. Il décide donc que Hossein, ses deux frères et ses trois sœurs reçoivent une formation traditionnelle dans les écoles anciennes. Hossein étudie les sciences traditionnelles dans les écoles Dar al-Shafâ et Sadr à Téhéran.

«*Mon père était très autoritaire en ce qui concernait l'éducation de ses enfants. Quand nous étions petits, nous avions peur de lui. En sa présence, nous devions rester debout, bras croisés sur la poitrine, sans rien dire ni bouger. Nous devions attendre qu'il nous regarde et qu'il nous fasse signe de nous asseoir. Nous devions nous asseoir donc en respectant une distance avec lui, pour l'écouter et répondre tout de suite, s'il nous posait des questions.*»

Plus tard, quand Hossein veut apprendre la langue française, il doit cacher son intention à son père, qui croit alors, comme beaucoup de gens de son milieu traditionnel, que l'apprentissage du persan et de l'arabe littéraire sont suffisants. Il s'inscrit discrètement aux cours de l'Alliance française à Téhéran. Là, il fait la connaissance du jeune Mohammad Ali Foroughi, qui deviendra plus tard Premier ministre.

C'est à partir de cette même période que le jeune Hossein Malek prend goût à la lecture et commence à se constituer une bibliothèque chez lui. Ce goût se

transforme peu à peu en une passion qu'il gardera jusqu'à la fin de sa vie.

Alors que Hossein est encore jeune, son père, Mohammad-Kâzem Malek, achète de très vastes terrains dans la province du Khorâssân. Ces propriétés et les activités très rentables du commerce deviennent la source d'une très grande richesse pour la famille Malek. A cette époque-là, Hossein se charge souvent de la gestion des terres agricoles que son père a achetées dans le Khorâssân. Ces voyages réguliers dans cette région le conduisent souvent à Mashhad, où il effectue toujours un pèlerinage au mausolée de l'Imâm Rezâ. Un ami de son père lui fait visiter un jour le lieu où sont entreposés les trésors d'objets précieux appartenant au mausolée du huitième Imâm des chiites. Cette visite a apparemment un grand effet sur l'esprit du jeune Hossein Malek. Un peu plus tard, alors qu'il a 28 ans, il découvre un manuscrit très précieux du recueil d'un célèbre poète du XIVe siècle, Ibn Yamin. Il confiera plus tard que c'est cette découverte qui lui donna l'idée de créer sa bibliothèque de manuscrits anciens.

**La Bibliothèque et le Waqf**

En 1899, Hossein Malek fonde sa bibliothèque de manuscrits anciens à Mashhad. Puis il transfère ses collections dans l'ancienne maison de son grand-père à Téhéran. Trente-huit ans plus tard, la bibliothèque de Hossein Malek est déjà un grand trésor de manuscrits, dont certains sont exceptionnels. En 1937, Hossein Malek décide de donner en Waqf cette bibliothèque.

Il ne lègue pas seulement les manuscrits et les collections de sa grande bibliothèque et de ses meubles, mais aussi la maison familiale qui se trouve à «Beyn ol-Haramein», dans le grand quartier du bazar de Téhéran. Hossein Malek donne en Waqf cette maison et sa bibliothèque à l'Astan Qods Razavi, grande organisation qui gère le mausolée de l'Imâm Rezâ à Mashhad et tous les Waqfs et les avoirs qu'il possède dans le Khorâssân et partout en Iran.

Selon les documents des Waqfs, la bibliothèque Malek devient alors une filiale indépendante de la grande bibliothèque de l'Astan Qods Razavi. Le document stipule aussi que les portes de la bibliothèque doivent rester ouvertes à tous les Iraniens et aux étrangers. Parmi les biens donnés en Waqf, se trouvent des précieuses collections de milliers de manuscrits anciens, mais aussi des meubles de maison, des œuvres de calligraphies, et des toiles (dont plusieurs tableaux du célèbre peintre de l'époque de la dynastie des Qâdjârs, Kamâl-ol-Molk), des collections de timbres postaux, de pièces de monnaie, ainsi que de nombreuses autres œuvres d'art. Ces collections sont d'abord exposées à la Bibliothèque Malek. Plus tard, le Musée Malek est fondé spécialement pour conserver et exposer ces œuvres d'art.



▲ *Musée Malek*



▲ *Bibliothèque Malek*

D'après le document de ce Waqf, Hossein Malek gère en personne la bibliothèque jusqu'à la fin de sa vie, puis la gestion doit être transférée à l'Astan Qods Razavi. Le document nomme deux filles de Hossein Malek, ainsi que le procureur de la province du Khorâssân pour superviser l'application de ce Waqf. Selon le document de ce Waqf, les descendants de la famille Malek conservent à jamais le droit de cette supervision.

En 1899, Hossein Malek fonde sa bibliothèque de manuscrits anciens à Mashhad. Puis il transfère ses collections dans l'ancienne maison de son grand-père à Téhéran. Trente-huit ans plus tard, la bibliothèque de Hossein Malek est déjà un grand trésor de manuscrits, dont certains sont exceptionnels. En 1937, Hossein Malek décide de donner en Waqf cette bibliothèque.

Toujours d'après le document, les portes de la bibliothèque doivent rester ouvertes tous les jours à l'exception des jours fériés. Une seule interdiction est indiquée dans ce document: il est interdit de sortir les livres de la bibliothèque. La lecture doit se faire à l'intérieur des salles de lecture selon les règles en vigueur.

Hossein Malek décide ensuite de faire plusieurs autres donations en Waqf afin d'assurer la bonne gestion de sa bibliothèque à l'avenir, surtout après sa mort. En 1994, il donne en Waqf un grand terrain dans le quartier Bâgh Melli de Téhéran pour que le nouveau bâtiment de sa bibliothèque et de son musée y soit construit.

En 1946 et en 1951, Malek donne en Waqf de nombreux biens immobiliers et autres terres à l'Astan Qods Razavi. Les documents de ces Waqfs indiquent qu'une partie des revenus de ces biens doivent être consacrés à la gestion et au développement de la Bibliothèque de Malek. Les Waqfs de 1951 comprennent 20 grands terrains agricoles dans la

province du Khorâssân et un grand nombre de boutiques du bazar de Téhéran.

Mais l'histoire des Waqfs de Hossein Malek ne s'arrête pas là et ne concerne pas uniquement sa bibliothèque et son musée. En 1959, Hossein Malek, qui a alors 88 ans, fait une autre série de Waqfs, indépendamment des projets de Waqfs de la bibliothèque et du musée. Cette fois-ci, il accorde des Waqfs à l'Astan Qods Razavi pour des œuvres d'utilité publique: l'école Zarrin Malek à Téhéran, un dispensaire dans le quartier de «Bâgh Sajjâdiyeh» à Torbat Heidariyeh (Khorâssân), et à plusieurs autres œuvres à Téhéran et dans le Khorâssân. Ses donations font de Hossein Malek le plus grand donateur en Waqf de l'histoire contemporaine de l'Iran.

Les donations de Hossein Malek sont si nombreuses que l'Astan Qods Razavi décide de créer une direction indépendante pour les gérer. Rappelons aussi que ces Waqfs comprennent aussi la donation d'un vaste terrain de 2 millions de m² dédiés à la construction de logements pour le personnel de l'éducation nationale, et d'un terrain de 10 000 m² dans le quartier Vakilabad de Mashhad pour la construction d'un jardin public éponyme. Hossein Malek s'éteint en 1972 à l'âge de 101 ans. Il est inhumé, à côté de la tombe de son père, au mausolée de l'Imâm Rezâ à Mashhad. ■

Les donations de Hossein Malek sont si nombreuses que l'Astan Qods Razavi décide de créer une direction indépendante pour les gérer. Rappelons aussi que ces Waqfs comprennent aussi la donation d'un vaste terrain de 2 millions de m² dédiés à la construction de logements pour le personnel de l'éducation nationale, et d'un terrain de 10 000 m² dans le quartier Vakilabad de Mashhad pour la construction d'un jardin public éponyme.



▲ *Bibliothèque Malek*

# Le respect des éléments naturels chez les Iraniens

Sohrâb Ahmadi



▲ *Bas-relief de Behistun contenant la tablette du même nom, période achéménide*

Les langues iraniennes sont une branche du groupe des langues indo-iraniennes, lequel est une branche majeure des langues indo-européennes. Le groupe des langues indo-iraniennes se divise en deux branches essentielles: indienne et iranienne. Historiquement, trois périodes d'évolution sont prises en compte pour ces langues: la période ancienne, moyenne, et nouvelle.

### La période ancienne

Les langues de cette période se constituent avec les premières œuvres des langues iraniennes, c'est-à-dire au temps de la compilation de *Gāhān* (livre sacré, ancienne partie de l'Avesta), vers 10 à 12 siècles avant J.-C., et disparaissent vers la fin de l'époque achéménide.

Il nous reste des manuscrits de deux langues de la période ancienne: en avestique, qui était pratiqué à l'est et au nord-est de l'Iran; et en vieux perse, qui était communément parlé au sud et au sud-est de l'Iran ancien.

Nous connaissons aussi en partie le vocabulaire médian et scythe, au travers de sources étrangères[1],

c'est-à-dire notamment des vestiges des civilisations voisines, amies ou ennemies, comme les bas-reliefs assyriens.

### La période moyenne

Elle commence dès la fin de l'époque achéménide et continue jusqu'au début de l'époque islamique. On peut répartir les langues de cette période selon les critères géographiques suivants:

- les langues iraniennes moyennes de l'est de l'Iran comme le soghdien, le khorazmien, le scythe et le bactrien.
- les langues de l'ouest de l'Iran: le persan moyen parthe et le persan moyen sassanide. N'oublions pas que nous ne parlons pas des frontières actuelles de l'Iran. Cette répartition géographique est basée sur des divisions linguistiques établies par les linguistes.

### La nouvelle période

Cette période commence vers la fin de la dynastie sassanide (VIIe siècle) et continue jusqu'à aujourd'hui. Cette période voit l'émergence des langues iraniennes aujourd'hui parlées dans le monde: le persan, le kurde, le baloutche, etc.

Il reste des œuvres dans l'ensemble de ces langues. La plupart d'entre elles ont un système d'écriture basé sur l'araméen, sauf le vieux perse qui s'écrivait en cunéiforme, avec des graphèmes similaires aux graphèmes babyloniens.

Les œuvres écrites dans ces langues qui nous sont parvenues couvrent une variété relativement vaste de thèmes: la politique, l'histoire, la religion, les mythes, la culture, etc. L'un des points communs importants de ces textes est la place considérable occupée par les éléments naturels. Il est aussi courant de constater des hommages à ces éléments dans les rites iraniens.[2]

Nous allons ici revenir sur deux de ces éléments: l'eau et le feu, qui ont une place importante dans ces œuvres.

> Il nous reste des manuscrits de deux langues de la période ancienne: en avestique, qui était pratiqué à l'est et au nord-est de l'Iran; et en vieux perse, qui était communément parlé au sud et au sud-est de l'Iran ancien.

### Les textes de l'époque ancienne

-Le vieux perse: le vieux perse s'écrivait en cunéiforme et il est l'ancêtre de la langue actuelle d'Iran. Cette langue n'existe désormais plus que dans les tablettes cunéiformes. Ces dernières ont un style propre: «En premier l'introduction, suivi du sujet essentiel et terminé à la fin par la partie finale.[3] »

Le mot utilisé dans le vieux perse pour l'eau est «āpi», qui est féminin. Précisons à ce propos que comme le latin, le vieux perse est une langue flexionnelle, c'est-à-dire que la forme du mot y varie selon son rapport grammatical aux autres mots dans la phrase. Le mot «āpi» a été utilisé

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| a | ā | å | ā̊ | ą | ą̇ | ə | ə̄ | e | ē | o | ō | i | ī | u | ū |
| [a] | [aː] | [ɒ] | [ɒː] | [ã] | [ãː] | [ə] | [əː] | [e] | [eː] | [o] | [oː] | [i] | [iː] | [u] | [uː] |
| k | x | x́ | xᵛ | g | ġ | γ | c | j | t | ϑ/θ | d | δ | t̰ | p | f | b |
| [k] | [x] | [x́] | [xʷ] | [g] | [g] | [γ] | [tʃ] | [dʒ] | [t] | [θ] | [d] | [ð] | [t] | [p] | [f] | [b] |
| β | ŋ | ŋ́ | ŋᵛ | n | ń | ṇ | m | m̨ | ẏ | y | v | r | s | z | š |
| [β] | [ŋ] | [ŋ́] | [ŋʷ] | [n] | [ɲ] | [n] | [m] | [m̥] | [j] | [j] | [w] | [r] | [s] | [z] | [ʃ] |
| ž | š́ | ṣ̌ | h | | | | | | | | | | | | |
| [ʒ] | [ʃ] | [ʂ] | [h] | | | | | | | | | | | | |

▲ *Alphabet avestique*

trois fois dans les textes du vieux perse qui nous sont parvenus.

Notons tout d'abord que les tablettes achéménides expriment la volonté politique des rois perses, notamment Darius. Le mot «āpi» est utilisé dans ces tablettes pour proclamer que le grand dieu de la Perse met l'eau - arme majeure - au service du roi. Dans la tablette de Behistun, il est dit que les ennemis de Darius se jetèrent à l'eau et qu'ils moururent. Lisons cette partie de la tablette: «Adam ajanam vasiy aniya āpiyā āhyatā āpišim parābara.» Cette tablette est le plus ancien document historiographique des Iraniens.[4]

Les tablettes achéménides expriment la volonté politique des rois perses, notamment Darius. Le mot «āpi» est utilisé dans ces tablettes pour proclamer que le grand dieu de la Perse met l'eau - arme majeure - au service du roi.

Les textes existants en vieux perse n'abordent pas les rites mazdéens et nous voyons donc des hommages à l'eau et au feu plutôt dans les textes avestiques. Dans ces textes, des éléments fondateurs de la culture perse sont visibles, tels que le combat contre le mensonge ou l'adoration d'Ahourâ Mazdâ.

Quant à l'élément feu, il apparaît dans les textes du vieux perse dans le mot «ātar», qui revient dans d'autres combinaisons de mots, même dans le persan contemporain. Ainsi, dans le calendrier de l'Iran ancien, le 9e mois de l'année est l'«āçyādiya», nom formé avec le mot «ātar». Aujourd'hui, le 9e mois du calendrier actuel de l'Iran s'appelle «Azâr», qui comprend également le mot feu et dont le sens est «mois de l'hommage au feu».

L'avestique: l'avestique était une langue sacrée dédiée à l'écriture de l'Avestâ, ouvrage religieux et fondateur, qui se divise en deux livres, l'Ancien et le Nouveau. Ces deux ouvrages ont des différences dans la phonologie, la syntaxe, et les vocabulaires respectifs des deux livres qui le composent. L'Avestâ est composé de 5 parties: les Yasn, le Visperad, le Vendidad, les Yasht et le Khorde Avestâ.[5]

Le mot utilisé pour l'eau dans la langue avestique est «āp», qui est un mot féminin. Dans les textes iraniens, nous retrouvons de nombreuses traces d'une déesse gardienne de l'eau dénommée «Nāhid», à laquelle l'hymne «Āban Yasht» de l'Avestâ rend également hommage. L'hommage à l'eau et à la déesse qui la protège est de façon générale un élément incontournable des rituels religieux indo-iraniens antiques.

Le mot «āp» a été utilisé plusieurs fois dans les textes avestiques, mais nous insistons plutôt sur «Āban Yasht». Ce grand yasht comprend 133 paragraphes. Les caractéristiques de la déesse de l'eau dans ce yasht sont les suivantes: elle est tout d'abord «créatrice», puis «sacrée et sainte». Signalons que la sainteté est également attribuée à l'eau, les Iraniens sacralisant tout ce qu'ils considéraient comme «pur». La déesse de l'eau est ensuite décrite comme une belle jeune fille avec une belle ceinture, grande et aimable. Elle accorde la prospérité à ceux qui la vénèrent. N'oublions pas aussi qu'Ahourâ Mazdâ lui a donné pouvoir de créer.[6]

Quant au feu, il occupe une place encore plus importante dans les rites avestiques et zoroastriens, accompagné de la lumière. Cet élément est ainsi considéré comme très sacré. Le feu est également doté d'une certaine sainteté chez des peuples sémitiques.



▲ *Tablette en persan ancien (pârsi), akkadien, et élamite, époque du règne de Xerxès Ier, Turquie actuelle.*

Dans l'Avestâ, c'est le nom masculin «ātar» qui désigne le feu. Notons qu'«Atar est le fils d'Ahourâ Mazdâ».[7] Cette sacralité est à l'origine, dans les sociétés iraniennes, de nombreux rites d'hommage à l'«ātar», à l'instar des festivals de *sadeh*.

Selon les textes avestiques, le feu nous donnerait «la facilité», «le langage emphatique», «la virilité» et «la grande sagesse»:[8] «Me donneriez-vous, ô feu, vous, fils d'Ahourâ Mazdâ, la facilité?»

**Les textes en langues moyennes**

Les langues de cette époque apparaissent vers la fin de la dynastie sassanide et continuent d'exister durant les premiers siècles après l'apparition de l'islam. Cette période est grammaticalement et syntaxiquement marquée par une grande rupture avec les périodes précédentes. On observe notamment dans les langues moyennes la suppression de nombreuses règles grammaticales et dans certains cas, du genre. Les langues moyennes iraniennes se divisent en deux groupes orientaux et occidentaux.

La langue persane moyenne (le pārsigue), ne doit pas être confondue avec la langue parthe qui était la langue de la dynastie parthe. Cette langue, la langue persane moyenne, était pratiquée durant l'ère sassanide. Il en demeure aujourd'hui une production écrite relativement notable. Les œuvres qui nous sont parvenues sont des écritures sur pierres, murs, bois et papyrus[9]. Il reste également des livres.

> Le mot utilisé pour l'eau dans la langue avestique est «āp», qui est un mot féminin. Dans les textes iraniens, nous retrouvons de nombreuses traces d'une déesse gardienne de l'eau dénommée «Nāhid», à laquelle l'hymne «Āban Yasht» de l'Avestâ rend également hommage.

Un bon exemple de l'hommage à l'eau et au feu est à voir dans un ouvrage célèbre de cette période, l'Ardāvirāfnāmeh. Cet ouvrage relate le voyage d'un mage

zoroastrien, Ardavirâf, dans l'Au-delà, notamment au paradis et en enfer, suite à l'ingestion d'une boisson mystérieuse et sacrée. Au paradis, Ardavirâf constate que les hommes et les femmes qui ont vénéré l'eau et le feu sont récompensés, de même que ceux qui n'ont pas accompli cette vénération ou n'ont pas respecté la pureté et la propreté de ces deux éléments sont châtiés.

Certains chercheurs considèrent que cet ouvrage est l'une des sources de Dante pour son œuvre magistrale, *La divine comédie*, mais il semble que l'influence de ce livre sur Dante demeure indirecte, bien qu'il ait connu dans l'ensemble cette vision iranienne de l'Au-delà au travers de sources islamiques et juives.[10]

Le châtiment de ceux qui ne préservent pas le feu et l'eau est mérité: *«Je vis l'âme de quelques hommes et de quelques femmes qui étaient suspendus dans l'enfer la tête en bas. Et des serpents, des scorpions, et d'autres bêtes nuisibles leur dévoraient tout le corps. Et je demandai: «A quelles personnes appartiennent ces âmes?» Srōš le saint et le dieu Ādur dirent: «Ce sont les âmes de ces personnes qui, dans le gētīg, n'ont pas pris soin de l'eau et du feu, ceux qui ont apporté de l'impureté à l'eau et au feu, et qui ont tué le feu sciemment.»*[11]



▲ *Page d'un manuscrit du Ardavirâfnâmeh, époque inconnue*

Dans nombre des textes de cette période, le feu et l'eau sont cités ensemble.

Précisons enfin que cette langue a servi à la rédaction de nombreux textes religieux et comme nous l'avons dit, l'hommage au feu et à l'eau est indistinct des rites zoroastriens.

La langue sogdienne: cette langue orientale était une lingua franca, et les textes écrits dans cette langue sont plutôt religieux, notamment en relation avec trois autres religions: le christianisme, le bouddhisme, et le manichéisme. Un ouvrage sogdien traitant des vertus surnaturelles de certaines pierres exemplifie la place de l'eau dans les textes sogdiens: *«Cette deuxième pierre doit être telle que par elle-même, elle soit blanche et que, pressée, il en sorte une «eau» d'éclat noir.»*[12]

Cet ouvrage accorde une certaine puissance de guérison à chaque pierre, cette puissance étant décrite comme «eau». Ainsi, un autre passage explique que la septième pierre est jaune et son eau est rouge, c'est-à-dire qu'elle protège, donne de la force et éloigne le mal. Dans les textes sogdiens, la force de l'eau réside essentiellement dans un pouvoir de guérison: *«L'aveugle guérit s'il prononce sept fois rituellement ce mantra sur l'eau avec un couteau et se lave les yeux.»*[13]

Dans un autre texte sogdien, le feu est à l'origine de la chaleur, car il brûle et supprime la froideur, « [...]*il faut cette fois enlever les ... du vent, enlever les pierres de l'eau, les mettre au dehors et allumer un bûcher brûlant. Après cela, il ne fera plus froid.»*[14]

Les textes que nous avons choisis pour

ces deux périodes sont religieux. Notre choix était motivé par l'idée de montrer la place essentielle que les anciennes croyances et religions accordaient aux éléments naturels et leur manière de le faire. Parmi ces religions, le zoroastrisme, qui est basé sur la croyance en une dualité du monde, décrit un monde dans lequel le respect aux créatures favorise le bonheur et aide à combattre le mal et la maladie.

### La période nouvelle

Cette période est marquée par l'apparition de l'islam et son entrée en Iran, suivie par la conversion de la majorité des Iraniens à cette nouvelle religion. Mais l'islamisation du pays ne change rien à la vénération de l'eau et du feu, bien qu'il s'agisse désormais d'une vénération désacralisée, puisque l'islam enseigne et encourage ce même respect.

Ainsi, on peut voir dans les ouvrages littéraires, de la haute période médiévale jusqu'à aujourd'hui, la référence récurrente aux croyances pré-islamiques en la matière. Les grands poètes médiévaux de cette époque reprennent les allégories des périodes précédentes pour montrer les concepts abstraits, tels que l'amour, le corps, les sentiments, etc.

La conception du respect des éléments durant cette période, notamment durant l'époque médiévale, se reflète en toute beauté dans les chefs-d'œuvre immortels des «six sommets inaccessibles»[15] que sont les poètes Ferdowsi, Nezâmi, Attâr, Sa'di, Molavi, et Hafiz. Dans ces œuvres, l'hommage à l'eau et au feu continue et perdure jusqu'à aujourd'hui. ■

---

1. Citons l'exemple des tablettes assyriennes qui fournissent de précieux renseignements sur les langues iraniennes de cette période.
2. *Cf.* Âmuzgâr, Jâleh, *Târikh-e asâtiri-ye Irân* (L'histoire mythique de l'Iran), Téhéran, éd. Samt, 1995 (1374).
3. *Ibid.* p.21.
4. *Cf.* G. Kent, Roland, *Old Persian,* American Oriental Society, 1950.
5. Râshed Mohassel, Mohammad-Taghi, *Dar âmadi bar dastour-e zabân-e âvestâ'i* (Initiation à la grammaire avestique), Téhéran, éd. Karian, 1985 (1364), p. 3.
6. *Cf.* Pourdâvoud, Ebrâhim, *Yasht-hâ* (Les Yasht), Téhéran, éd. Hirmand, 1998 (1377).
7. Pourdâvoud, *Op. Cit.* p.51.
8. Vahidi, Rostam, *Niyâyesh-e âtash dar din-e zartosht* (L'adoration du feu dans la religion zoroastrienne), Téhéran, éd. Fravahar, 2001(1381).
9. Âmouzgar, Jâleh; Tafazoli, Ahmad, *Op. Cit.* p.19.
10. Gignoux, Philippe, *Le livre d'Arda Viraz - Translittération, transcription et traduction du texte Pehlevi,* traduit en persan par Amouzgar, Jâleh, Téhéran, éd. Moein, 2012 (1390).
11. *Ibid.,* p.183.
12. Pelliot, Mission, *Textes sogdiens,* Paris.
13. *Ibid.,* p. 111.
14. *Ibid.,* p. 71.
15. Expression tirée d'un célèbre entretien avec Nâder Nâderpour, un poète persan contemporain, à propos de la poésie.

**Ressources:**


- Âmouzgar, Jâleh, *Târikh-e asâtiri-ye Iran* (L'histoire mythique de L'Iran), Téhéran, Samt, 1995(1374).
- Gignoux, Philippe, *Le livre d'Arda Viraz - Translittération, transcription et traduction du texte Pehlevi,* traduit en persan par Amouzgar, Jâleh, Téhéran, éd. Moein, 2012 (1390).
- Kent, Roland, *Old Persian,* American Oriental Society, 1950.
- Moghaddam, Mohammad, *Jostar darbâre-ye Mehro Nâhid* (La question Mehro Nâhid), Téhéran, éd. Hirmand, 2010 (1388).
- Pelliot, Mission, *Textes sogdiens,* Paris.
- Pourdâvoud, Ebrâhim, *Yasht-hâ* (Les Yasht), Téhéran, éd. Hirmand, 1998 (1377).
- Râshed Mohassel, Mohammad-Taghi, *Dar âmadi bar dastour-e zabân-e âvestâ'i* (Initiation à la grammaire avestique), Téhéran, éd. Karian, 1983(1364).
- Vahidi, Rostam, *Niyâyesh-e âtash dar din-e zartosht* (L'adoration du feu dans la religion zoroastrienne), Téhéran, éd. Fravahar, 2001(1381).




69

# Noush-Âbâd au miroir du mois de Moharram

Marzieh Khazâï

La spiritualité chiite repose sur l'idée de l'existence, au cours de l'histoire, de personnalités modèles, comprenant aussi bien les prophètes que les Imâms, dont tout croyant doit s'inspirer pour se perfectionner. Précisons que la notion d'Imâm est mentionnée dans le Coran, et n'est pas propre au chiisme. Cependant, elle est comprise selon des modalités distinctes dans le sunnisme. Cet article se focalise sur la définition de l'Imâmat du point de vue du chiisme, ainsi que son rôle dans l'histoire culturelle iranienne, pays de tradition chiite. Nous reviendrons également sur une cérémonie religieuse chiite qui se déroule chaque année à Noush-Âbâd, ville située au nord de la ville de Kâshân, appelée *ta'ziyeh* (photo 1).

### L'Imâmat

Le chiisme est notamment centré sur le sens intérieur de l'Islam. Ce sens intérieur se bâtit sur les enseignements des Imâms qui sont, pour les chiites, les "Califes de Dieu" sur terre, dans un sens de guidance politique et humaine après la clôture du cycle de la prophétie. Les Imâms sont également les piliers de la spiritualité chiite. En effet, le sens spirituel du chiisme est compris dans la signification spirituelle de l'"Imâmat"[1], car l'apostolat chiite est axé sur l'intériorité de la foi et ne veut pas réduire l'Islam à sa dimension formelle et à l'application rigide de la Charia. Le chiisme met donc l'accent sur le rôle intermédiaire de l'Imâm, lequel, en interprétant, dévoile le sens caché du Livre, en l'absence du Prophète[2]. L'Imâmat pour les musulmans chiites duodécimains continuera jusqu'à la fin des temps où Mahdi, le Messie, fils du onzième Imâm, actuellement né mais caché aux yeux des fidèles, viendra pour étendre la paix dans le monde entier, et sauver l'humanité de tous les malheurs[3].

L'Imâmat exprime donc le concept d'une guidance spirituelle et universelle incarnée par des personnalités choisies par Dieu. Chaque Imâm consacre sa vie en vue de sauver l'humanité et de la conduire au salut. Pour les Iraniens chiites duodécimains, le troisième Imâm, l'Imâm Hossein fils de 'Ali - le Premier Imâm des chiites et le quatrième calife de tous les musulmans - et de Fatima - la fille du Prophète - constitue le plus haut symbole du rôle sacrificiel des Imâms dans leur lutte pour la perfection humaine, car il accepte de tout sacrifier pour guider les hommes vers le salut. Très attachés à la figure de l'Imâm Hossein, assassiné avec sa famille à Karbalâ par des agents omeyades, les chiites duodécimains du monde entier célèbrent chaque année une cérémonie de deuil afin de commémorer ce grand sacrifice. Cette cérémonie, qui commence le premier jour du mois de Moharram, premier mois du calendrier musulman, se termine généralement à la fin du onzième jour de ce même mois. Le jour le plus important de cette cérémonie est celui de l'Ashourâ, «qui commémore le martyre de Hossein, petit-fils du Prophète Mohamed, assassiné au VIIe siècle à Karbalâ.»[4]

### La définition de l'Ashourâ

Le terme *Ashourâ* vient du mot arabe *'ashara* (عشرة) qui signifie "dix" *'āshourā' (عاشوراء)* fait donc référence au dixième jour du mois de Moharram. Pour les chiites, le jour d'Ashourâ marque la commémoration du massacre de l'Imâm Hossein et de 72 membres - chiffre légendaire et non réel - de sa famille et de ses partisans par le califat omeyade à Karbalâ, en Irak. L'Ashourâ symbolise donc la lutte contre l'oppression et les injustices. Cette célébration se déroule chaque année au dixième jour du mois de Moharram, et le deuil se poursuit pendant 40 jours jusqu'à l'Arbaïn (quarantième jour de deuil). Pour célébrer ce deuil, les musulmans organisent des cortèges ou des mises en scène – dont certains éléments ne sont pas sans rappeler ceux des passions chrétiennes - des pèlerins du martyre de Karbalâ en

chantant des chants religieux. Certains font un pèlerinage au tombeau de l'Imâm à Karbalâ en Irak. L'un des moyens de la commémoration historiquement traumatique du massacre de l'Imâm Hossein est le fait de rejouer cet événement tragique, notamment au travers d'un genre théâtral nommé le *ta'zieh* (*ta'azīyah*, photo 2).



▲ *Photo 1. Le Ta'zieh à Noush-Âbâd*
*© Photographe : Ali Nadjafi, 'Ashourâ 2012 (1390), à Noush-Âbâd.*

Le mot *ta'ziyeh* signifiait autrefois «deuil cérémonial», mais au fil du temps, il ne désigne plus que le théâtre religieux.[5] Ce théâtre populaire a de vieilles racines dans la culture populaire iranienne. A l'origine, il s'agissait d'un mime où des acteurs, à pied ou à cheval et portés, en habits d'époque, jouaient un spectacle. Puis le mime a évolué et s'est transformé en un mélodrame déclamé et chanté.[6] Le théâtre du *ta'zieh* comprend deux groupes principaux d'acteurs: ceux qui jouent le rôle des prophètes et de leurs partisans, et s'habillent en vert (photo 3), déclament leur texte généralement versifié; le second groupe, celui des cruels ennemis de Dieu, dont les répliques sont très violentes et qui sont habillés de rouge (photo 4).

*«Le* ta'ziyeh *est l'expression du combat entre le bien et le mal, le combat entre deux forces, celle de l'obscurité et celle de la lumière.»*[7] Le genre du théâtre religieux existe et a existé dans la majorité



▲ *Photo 2. Le* ta'zieh *à Noush-Âbâd*
*© Photographe : Ali Nadjafi, 'Ashourâ 2012 (1390), à Noush-Âbâd.*




▲ *Photo 3. Le groupe des Owliâ*
*© Photographe : Ali Nadjafi, 'Ashourâ 2012 (1390) à Noush-Âbâd.*

L'apostolat chiite est axé sur l'intériorité de la foi et ne veut pas réduire l'Islam à sa dimension formelle et à l'application rigide de la Charia. Le chiisme met donc l'accent sur le rôle intermédiaire de l'Imâm, lequel, en interprétant, dévoile le sens caché du Livre, en l'absence du Prophète.



▲ *Photo 4. Le groupe des Ashqhia*
*© Photographe : Ali Nadjafi, 'Ashourâ 2012 (1390) à Noush-Âbâd.*

des religions. Se basant sur la spiritualité et l'histoire spécifiquement irano-islamique, le *ta'zieh* se distingue du mystère chrétien, «tant au niveau dramatique qu'au niveau des sujets qu'il traite.»[8] En Iran, le *ta'ziyeh* met en scène le conflit entre les *owliâ* (les "bons" et amis de Dieu) et les *ashqiâ* (les "mauvais" et ennemis de Dieu) et l'issue de ce conflit démontre que le combat éminent des *owlia* est récompensé par une victoire spirituelle, bien plus importante que la victoire apparente des ennemis, qui n'est en réalité que le résultat de leur cruauté et de leur attachement à ce monde. La victoire des *owlia* est ainsi une victoire n'existant que dans l'au-delà, une victoire atemporelle et universelle. Quant aux spectateurs, ils s'identifient aux personnages en y projetant leurs idéaux et leurs requêtes.

### Le *ta'ziyeh* à Noush-Âbâd

En Iran, la plus grande cérémonie rituelle de deuil de l'Ashourâ se déroule annuellement et depuis plus d'un siècle sans interruption à Noush-Âbâd.[9] Cette ville se situe au nord de la province d'Ispahân, et à une distance de cinq kilomètres au nord de Kâshân, près d'Ârân-Bidgol (un des comtés de Kâshân). Au vu de la date de construction des *tekkieh* et des *hosseynieh*[10] de Noush-Âbâd, on date la tenue des *ta'zieh* et des rites très typés de commémoration de l'Ashourâ dans la région de l'époque safavide (XVe-XVIIIe s.) pour certains, et de l'ère qâdjâre (XVIIIe-XXe siècles) pour d'autres.[11]

Chaque année, la plus grande cérémonie artistique de deuil de Moharram en Iran a lieu du deuxième au douzième jour du mois de Moharram. Elle est organisée conjointement par les



▲ *Photo 5. Un lieu avec une étendue de 5000 m2 au Centre culturel et religieux d'Alqameh de Noush-Âbâd, là où on joue le* t'azieh
*© Photographe : Ali Nadjafi, 'Ashourâ 2012 (1390) à Noush-Âbâd.*

centres culturels et religieux de Kheymegâh Hosseyni, Alghameh, et l'office du sanctuaire de l'Imâmzâdeh Mohammad ibn Zayd ibn Ali ibn Abitâlib à Noush-Âbâd, centres auxquels adhèrent bon nombre d'acteurs et participants amateurs ou professionnels. Ces centres fournissent également le matériel, notamment théâtral. Cette cérémonie, dont le *ta'zieh* est l'un des programmes artistiques, revient sur les événements qui ont conduit au massacre de l'Imâm et de ses partisans, de Karbalâ au Croissant fertile[12], au travers d'une grande fresque historique et analytique qui commence avant les événements et se termine après la tragique mise à mort de l'Imâm et de ses compagnons. Elle se termine sur les difficultés auxquelles doivent faire face les prochains Imâms et leurs familles. Le spectacle lui-même commence avec l'arrivée de la caravane de l'Imâm à Karbalâ, rapidement encerclée par les sbires de Yazid, calife de l'époque, et subit une lente mise à mort, jusqu'au retour de la caravane des survivants captifs après des mois d'exil et de maltraitance extrême, sur les lieux du massacre, pour faire leur deuil mais aussi insister sur la continuation de la lutte menée par l'Imâm contre l'oppression et l'injustice; lutte contre les faux croyants qui commettent crime après crime au nom d'une foi qui ne recouvre que des

La cérémonie de l'enterrement des martyrs de Karbalâ et de la captivité d'Ahl al-Bayt est jouée par une centaine d'acteurs et s'accompagne de la déclamation de panégyristes dans le Centre Alqameh de Noush-Âbâd. Cette pièce se déroule sur un terrain de 5000 m² et les victimes ne sont pas des mannequins, mais des acteurs grimés et maquillés, dont le corps porte la marque de blessures de flèches et d'épée.



▲ *Photo 6. Le kheymeh koubi (le dressement des tentes)*
*© Photographe : Ali Nadjafi, ʻAshourâ 2012 (1390) à Noush-Âbâd.*

intérêts terrestres et matériels. Le *ta'ziyeh,* l'une des plus importantes manifestations de cette grande cérémonie commençant au deuxième jour de Moharram, coïncide avec l'arrivée de la caravane d'Ahl al-Bayt à Karbalâ (photo 5).[13]

La manière traditionnelle et religieuse de la recréation des événements historico-épiques de Karbalâ par les habitants de Noush-Âbâd influence spirituellement toutes les personnes qui y vont pour suivre cette cérémonie. Le *kheymeh koubi* (dressage des tentes) (photo 6) est une cérémonie traditionnelle célébrée depuis plus de soixante-dix ans dans la région. Ses précurseurs étaient certains acteurs et metteurs en scène du *ta'ziyeh* comme Mirzâ Djoshani, Esmâïl Djoshani, Yadollâh Tâher, Abbâs Sheykhi ou Farhâd Shâyân. La cérémonie du *kheymeh koubi* a lieu dans le Centre culturel Kheymegâh Hosseyni, sur une superficie de 30 000 m², et débute avec l'arrivée de la caravane de l'Imâm Hossein, sa famille proche, ses partisans, et des membres de la famille de Bani-Hâshem, ainsi qu'avec le déploiement des forces omeyyades de Yazid représentant les ennemis de Dieu. Cette scène fait jouer 1500 personnes dont des centaines sont à cheval et à chameau.

▲ *Photo 7. Les Houris paradisiaques*
*© Photographe : Ali Nadjafi, ʻAshourâ 2012 (1390) à Noush-Âbâd.*

Le parti des Owlia comprend l'Imâm Hossein, ses partisans, sa famille, la lignée de Bani-Hâshem, le groupe des anges de l'enfer, les Houris paradisiaques (photo 7), l'armée des djinns, (photo 8), les Archanges et Anges rapprochés de Dieu (photo 9). Le parti de Ashqiâ comprend l'armée de Yazid, Ibn-S'ad, Harmaleh, Azragh de Shâm et Shemr.[14] Après avoir parcouru 4 kilomètres à travers les artères principales de la ville, cette procession théâtrale se dirige vers le Centre culturel Kheymegâh Hosseini, où se jouent ensuite la cérémonie traditionnelle et religieuse du *kheymeh koubi* et l'entrée de l'Imâm à Karbalâ, la désertion de Horr, commandant de l'armée de Yazid à l'époque, qui rejoint le camp de l'Imâm, l'entrée de l'Imâm à Karbalâ et le positionnement des deux armées (l'armée de l'Imâm et celle de son opposant).

Les groupes d'acteurs rejouent en direct pour les spectateurs le *ta'ziyeh* du

martyre de l'Imâm Hossein, son adieu à ses proches, l'incendie volontaire des tentes des civils de la maisonnée de l'Imâm par les armées d'Omar Sa'd, le pillage commis par l'armée de Yazid, la joie de l'armée d'Omar Sa'd durant le fatidique après-midi d'Ashourâ où eurent lieu l'attaque finale contre les tentes de la Famille du Prophète et les proches de l'Imâm, la captivité de la famille de l'Imâm et celles de ses partisans (photo 10), et enfin l'arrivée des membres de la tribu locale des Bani Sa'd, ralliant le camp de l'Imâm après avoir découvert le carnage cruel dont il a fait l'objet et qui, sous forme de la cérémonie du *khay* arabe, enterrent les corps des martyrs de Karbalâ. (photo 11) La scène la plus expressive de l'inhumanité et de la cruauté des armées d'opposants de l'Imâm est celle où les vainqueurs piétinent à cheval le corps de ceux qu'ils ont martyrisés, dans un dernier geste d'irrespect et d'indécence. Cette scène bouleverse toujours profondément les spectateurs, et revivifie en eux le sentiment de la lutte contre l'oppression et l'injustice. C'est durant cet acte que la passion cathartique atteint son apogée.

La cérémonie de l'enterrement des martyrs de Karbalâ et de la captivité d'Ahl al-Bayt est jouée par une centaine d'acteurs et s'accompagne de la déclamation de panégyristes dans le Centre Alqameh de Noush-Âbâd. Cette pièce se déroule sur un terrain de 5000 m² et les victimes ne sont pas des mannequins, mais des acteurs grimés et maquillés, dont le corps porte la marque de blessures de flèches et d'épée. Ces corps réels produisent une forte impression sur les spectateurs, et dépeignent mieux que des mots le scandale du martyre qu'ont subi les Amis de Dieu. Finalement, des acteurs jouant le rôle des jeunes hommes de la tribu des Bani Assad, accompagnés par le personnage de l'Imâm Sajjâd, entrent en scène et enterrent les martyrs, dans une



▲ *Photo 8. L'armée des djinns*
*© Photographe : Ali Nadjafi, 'Ashourâ 2012 (1390) à Noush-Âbâd.*

> En Iran, la plus grande cérémonie rituelle de deuil de l'Ashourâ se déroule annuellement et depuis plus d'un siècle sans interruption à Noush-Âbâd.



▲ *Photo 9. Les Anges rapprochés de Dieu*
*© Photographe : Âzâdeh Khazâyi, 'Ashourâ 2015 (1394) à Noush-Âbâd*



▲ *Photo 10. La captivité de la famille de l'Imâm et celles de ses partisans, après le martyre de l'Imâm © Photographe : Ali Nadjafi, 'Ashourâ 2012 (1390) à Noush-Âbâd.*



▲ *Photo 11. Le koshteh bardâran (l'enterrement des martyrs de Kerbalâ)*
*© Photographe : Ali Nadjafi, 'Ashourâ 2012 (1390) à Noush-Âbâd.*

consternation totale.

Enfin, à la fin de la cérémonie dans l'après-midi du onzième jour de Moharram, du *halim*[15] (photo 12) et du pain d'Abbâs Ali[16] sont distribués parmi les acteurs et les spectateurs.

Mentionnons en conclusion que les cérémonies de l'Ashourâ ne sont pas uniquement l'apanage des chiites. Les sunnites iraniens participent également



▲ *Photo 12. La nourriture que l'on propose aux spectateurs à la fin de la cérémonie (le Halim)*
*© Photographe : Ali Nadjafi, 'Ashourâ 2012 (1390) à Noush-Âbâd.*

à ces cérémonies, de même que des non-musulmans. Ceci tient d'un côté au caractère culturel de cette cérémonie, de l'autre à la dimension universelle de la révolte de l'Imâm Hossein face à l'injustice. Les cérémonies de l'Ashourâ ont pour les Iraniens une signification universelle mais aussi proprement iranienne, du fait du passé historique du pays.

Pendant les dix premiers jours de Moharram et plus spécialement les neuvième et dixième jours, les musulmans oublient leurs préoccupations quotidiennes pour se consacrer aux cérémonies de deuil en souvenir du martyre de l'Imam Hossein et de ses partisans. Chacun s'efforce, dans la mesure de ses moyens, de participer à l'organisation de ces cérémonies, car il ne s'agit pas seulement d'une cérémonie traditionnelle et religieuse, mais d'un prétexte pour valoriser la lutte contre l'injustice, l'humanité et la bonté dont l'exemple est la vie de l'Imâm Hossein comme guide spirituel et de ses partisans dans leur abnégation et leur cheminement spirituel. ■

---

1. Henry Corbin, *op. cit.,* tome I, p. 115.
2. *Ibid*., p. 40.
3. Alfazli Abdul-Hâdi, *En attendant l'Imâm Mahdi (Dar Entezar-e Emâm)*, (traduit en persan par Mohammad Amini et en français par l'auteur de l'article), Téhéran, Institut d'Imâm Mahdi, Institut Be'sat, 1982 (1361), p. 13, et pp. 24-32.
4. Matthieu Mégevand, «La fête chiite de l'Ashourâ», in : Le Monde, publié le 07/12/2011, http://www.lemondedesreligions.fr/actualite/la-fete-chiite-de-l-Ashourâ-07-12-2011-2070_118.php
5. Mortezâ Johari, "Les cérémonies du mois de Moharram et du jour de l'Ashourâ, évolutions historiques et diversité géographique", traduit par Maryam Devolder, in: *La revue de Téhéran*, no. 15, février 2007. (http://www.teheran.ir/spip.php?article360#gsc.tab=0) page consultée (2015/11/08)
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*
9. http://www.kashanica.com/index/heritage/heritagedetail/12 (page consultée 2015/12/23)
10. Les Takâyâ et les Hosseinieh sont les lieux où les musulmans chiites tiennent leurs cérémonies religieuses et surtout les cérémonies de Moharram.
11. http://www.kashanica.com/index/heritage/heritagedetail/12 (page consultée 2015/12/23)
12. Shâm ou Shâmât désignait déjà à l'époque une grande partie du Moyen-Orient qui comprenait certaines parties de l'ouest de l'Iraq, la Syrie, le Liban, la Jordanie, la Palestine et une partie du sud de la Turquie. De l'époque du premier Calife de l'Islam à celle des Abbasides, cette région était une partie du territoire islamique; à l'époque des Omeyyades, elle était le centre du gouvernement islamique.
13. http://www.kashanica.com/index/heritage/heritagedetail/12 (page consultée 2015/12/23)
14. La personne qui décapita l'Imâm Hossein le jour de l'Ashourâ.
15. C'est un repas fait de blé, de pois chiche et de viande de mouton, généralement parfumé à la cannelle.
16. Le pain d'Abbâs Ali est une sorte du pain au lait dont les ingrédients sont la farine, le sucre, le safran et l'huile. On offre ce pain aux gens en deuil de l'Imâm Hossein le jour de *tâsou'â* (neuvième jour de Moharram dédié à Aboulfazl al-Abbâs, demi-frère de l'Imâm Hossein qui fut l'un des martyrs de Karbalâ).

**Sources:**


-Corbin, Henry, *En Islam iranien,* tome IV, Paris, Gallimard, 1971.

-Alfazli, Abdol-Hâdi, *Dar Entezâre Imâm* (En attendant l'Imâm Mahdi), traduit en persan par Mohammad Amini et en français par l'auteur de l'article, Téhéran, Institut d'Imâm Mahdi, Institut Bessat, 1982 (1361)

-Johari, Mortezâ, " Les cérémonies du mois de Moharram et du jour de l'Ashourâ, évolutions historiques et diversité géographique", traduit par Maryam Devolder in *La Revue de Téhéran*, N° 15, février 2007.

-Matthieu Mégevand, «La fête chiite de l'Ashourâ», in *Le Monde*, publié le 07/12/2011, (http://www.lemondedesreligions.fr/actualite/la-fete-chiite-de-l-Ashourâ-07-12-2011-2070_118.php)

http://www.sunnite.net/Ashourâ-10-mouharram/ page consultée le 08/11/2015.

http://www.kashanica.com/index/heritage/heritagedetail/12 page consultée le 05/12/2015.

LECTURE RECIT

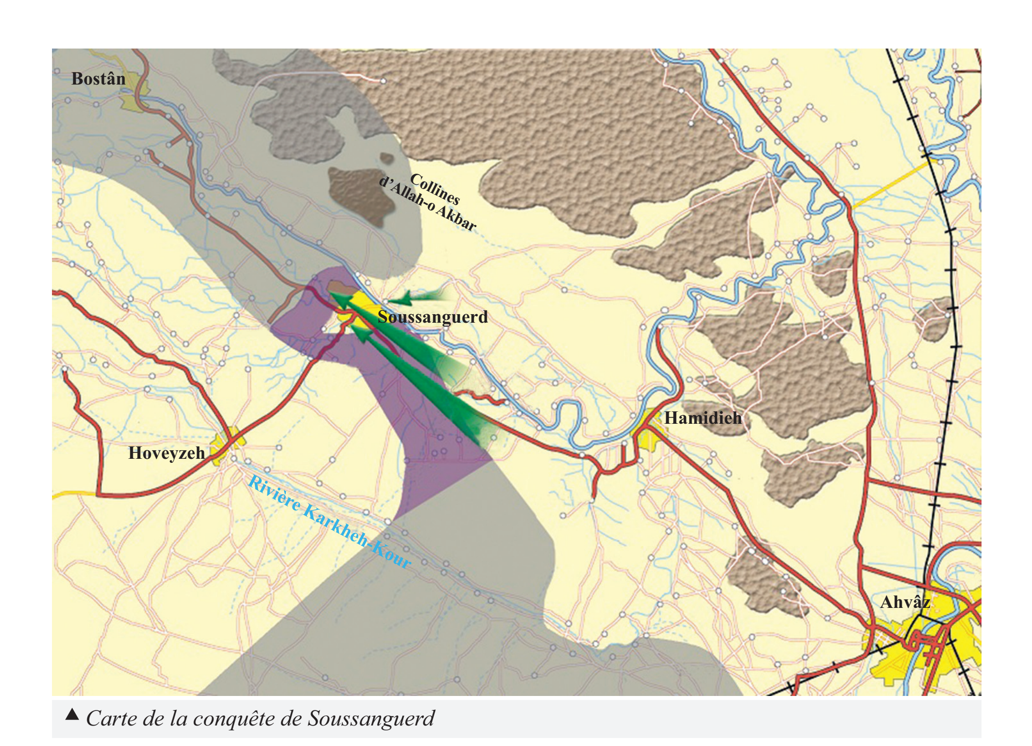
# *Nouvelles sacrées (XXXIV)*
# La conquête de Soussanguerd

Khadidjeh Nâderi Beni

Au début de l'invasion irakienne, les forces armées de ce pays s'avancent vers l'ouest de l'Iran à partir de plusieurs points d'entrée. Celles qui pénètrent à partir des frontières de Tchazzâbeh[1] arrivent à prendre la région de Bostân pour ensuite menacer la sécurité de la zone de Soussanguerd[2]. Durant les 10 premiers jours d'octobre 1980, l'armée ennemie attaque et menace Hamidieh[3] et Soussanguerd, ainsi que la colline d'Allah-o Akbar, mais ces opérations échouent. Mais le 14 octobre, la ville de Bostân[4] et la colline d'Allah-o Akbar sont finalement occupées par les Irakiens. A cette même date, quelques unités blindées de la troupe 9 irakienne se sont positionnées au sud de Hoveyzeh; en outre, le commandement irakien poste la majorité des troupes irakiennes sur les axes sud, nommément de Mehrân à Shalamtcheh, ce qui menace dès lors sérieusement la sécurité de l'ouest et plus particulièrement celle de Soussanguerd. Une vaste attaque irakienne contre Soussanguerd aboutissant à l'encerclement de la ville est lancée au milieu du mois de novembre. Cependant, grâce à la résistance farouche de plusieurs centaines de miliciens volontaires, les Irakiens doivent reculer et certaines zones sont libérées trois jours plus tard. Le troisième jour de l'encerclement, les chars irakiens appuyés par plusieurs chasseurs pénètrent dans la ville et les Irakiens réussissent à assurer leurs positions à différents points stratégiques. Dès l'entrée des forces ennemies dans la ville, l'armée (*artesh*) et le Sepâh de l'Iran entament des contre-attaques visant à affaiblir la puissance militaire des troupes installées pour ensuite les chasser hors de la ville. Grâce aux sacrifices des combattants de la troupe blindée 92, les forces iraniennes capturées sont libérées; elles viennent donc



▲ *Collines d'Allah-o Akbar*




▲ *Carte de la conquête de Soussanguerd*

s'ajouter aux unités opérationnelles pour les fortifier de plus en plus. En outre, ces unités sont appuyées par les chasseurs de la force aérienne: la région de Soussanguerd est le théâtre d'un dur combat aérien. Les chasseurs irakiens bombardent notamment les bases du Sepâh installées dans la région de Hamidieh et Soussanguerd. Pour contrer les représailles, les combattants de la force aérienne réalisent plusieurs missions afin d'insécuriser les zones occupées. Selon une déclaration officielle des forces aériennes iraniennes datée du 18 novembre 1980, les bombardiers iraniens infligent d'importantes pertes à l'armée ennemie durant ces missions; en voici la liste en ordre chronologique:

- 14 novembre: 9 dépôts de munitions de guerre sont complètement détruits et plus de 50 soldats sont tués ou blessés.

- 15 novembre: 3 chars et 2 dépôts de munitions sont anéantis, et près de 210 soldats irakiens sont tués ou blessés.

16 novembre: 22 chars et 50 dépôts de munitions sont anéantis; en outre, 2 postes de garde sont complètement détruits.

17 novembre: 50 chars, 40 canons et 8 camions sont anéantis, et près de 660 soldats irakiens sont tués, blessés ou capturés.

Le 17 novembre dans l'après-midi, suite à une vaste opération iranienne, les forces ennemies sont contraintes de reculer jusqu'au sud de Karkheh-Kour. Durant cette opération conjointement accomplie par les forces de l'armée et du Sepâh, les Irakiens quittent leurs positions dans les régions de Soussanguerd, Bostân et Hamidieh aussi bien que les collines d'Allah-o Akbar.■

1. Région située au nord-ouest de Bostân, dans la province du Khouzestân.
2. Ville située à 55 kilomètres d'Ahvâz et à 28 kilomètres de Bostân.
3. Village situé à 35 kilomètres d'Ahvâz.
4. Ville située à 85 kilomètres de l'ouest d'Ahvâz.

**Source:**

- Amiriân, Mohammad, *Seyri dar târikh-e djang-e Irân-Arâgh* (Aperçu sur l'Histoire de la guerre Iran-Irak), 5 vol., Centre des études et recherches de la Guerre, Téhéran, 1367/1988.

LECTURE POESIE

# Poèmes

Brumoire

En allant ce matin depuis Téhéran
Comme quittant le monde qui s'approfondit
Par son seul mouvement de nos âmes raidies,
Je me crois le quittant pour de plus clairs courants.

Large ville, bâtisse d'un empire assourdi
Dont il reste les bassins pour tout souvenir,
Je te fuis pour une autre où j'entends hennir
Un cheval fin et brun acheté dans Cadix.

Une maison m'attend dans le bord d'un jardin
Que les eaux de pluie qui remplissent les vases
Insufflent en fragrances aux vents de Chiraz,
Où l'on rêvasse à des fleurs qui cachent un daim,

Où les gaz retenus dans l'averse chargée
Se corrompent auprès d'un oiseau délirant
De l'odeur des pruniers, et des chênes d'Iran,
Abreuvés aux sources de la Chine à l'Egée

Où se succèdent, avant le mien, de doux printemps,
Des paradaeza remplis de rouges grenades
Et du jus de roses que je bois par rasades
Sous ton Ombre, toi qui nous fis, et qui nous attends.

Le soir déclinant est la tombe de mon cœur,
Et vase du désir poussant sa peau livide,
Comme un reflet mouillé dans un œil sassanide
Chute dans l'âme profonde de ma demeure.

Une toupie géante remplie de tempêtes
Danse lentement au fond de ce puits nocturne.
Désir derviche, disciple retombé aux urnes,
Le tournoi où tu pries vit sous un cœur ascète.

Mon lourd métal est une mer domestiquée
Qui rote et fume à la manière du Vésuve,
Sans déborder jamais les lèvres de ses cuves
Où le soleil toujours apparaît disloqué.

*A une juriste*

Vous avez sur la bouche un dessein de l'esprit ;
Un œil vert encombré d'une ombre morcelée,
Qui joue comme un saule sur un cours au répit.
Il y entre vulnéraire un Décret scellé

De l'étoile éternelle fille du Mystère,
Contre un nuage obscur qui doit toujours couvrir
La clarté d'un astre à la raison de la Terre
Dont le songe détruise et le muscle soupire.

Je glisse doucement des lois qui nous gouvernent
A vos traits imparfaits que règle l'harmonie,
A la crasse de Paris que l'aube décerne,
Où ma mémoire touchée de leur tyrannie

Déroule la fugacité du souvenir
D'un parfum brouillé dans le puits de la conscience,
De l'éclat d'un timbre net, mère du désir,
De tous les appâts dont le désir fait l'alliance ;

La brune chevelure et profuse, large et dense,
Le jais profond et voluptueux, plein et lisse,
Convoquent un bois d'Allemagne et de créance
Et mêlant dans sa nuit le chêne et la réglisse ;

Votre voix qui m'agrée et traversée du chant
Qui peut naître doucement dans une ombre pure
Jette de l'ordre comme un astre sur un champ
Encercle d'un rayon les doux épis qui crûrent ;

Deux beautés dissemblables et fausses jumelles
Recevant de la Lune la pleine lumière,
Vos globes verts joignent la clarté qui se mêle
Aux profondeurs sans accès du noble Mystère.

Conservez dans vos yeux où l'arabe boit source
La sphère de l'étoile et le plan de Justice
Que l'impiété divise et verse dans deux bourses,
Ecartant l'ombreuse pour celle du caprice. ■

Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.

En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.

Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.

Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.

*La Revue de Téhéran* se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.

Toute citation reste autorisée avec notation des références.

ماهنامه«رُوو دوتهران»در دکه‌های‌اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.

در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.

مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.

چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.

« رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.

نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

---

# S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

# فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

| | |
|---|---|
| یک ساله ۴۰۰/۰۰۰ ریال | Nom de la société (*Facultatif*) ___ مؤسسه |
| شش ماهه ۲۰۰/۰۰۰ ریال | Nom ___ نام خانوادگی / Prénom ___ نام |
| 1 an 40 000 tomans | Adresse ___ آدرس |
| 6 mois 20 000 tomans | Boîte postale ___ صندوق پستی / Code postal ___ کدپستی |
| | E-mail ___ پست الکترونیکی / Téléphone ___ تلفن |

**اشتراک از ایران برای خارج کشور**

| | |
|---|---|
| شش ماهه ۸۵۰/۰۰۰ ریال | یک ساله ۱/۷۰۰/۰۰۰ ریال |
| 6 mois 85 000 tomans | 1 an 170 000 tomans |

**S'abonner d'Iran pour l'étranger**

Effectuez votre virement sur le compte :

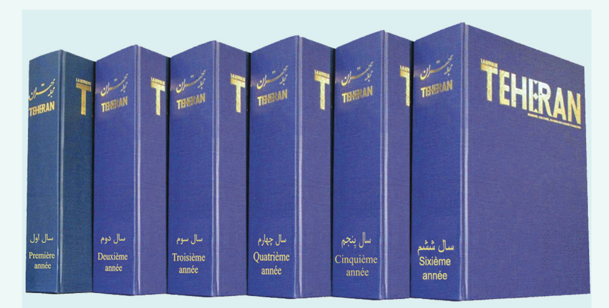
**Banque Tejarat**
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

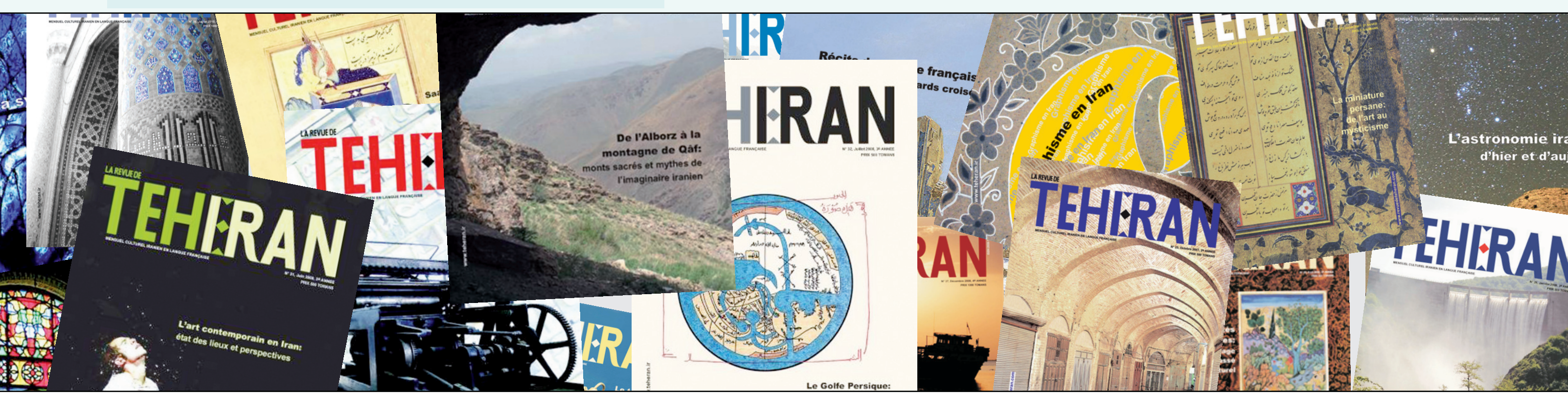
حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت،**
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ -۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

**L'édition reliée des quatre-vingt-seize premiers numéros de *La Revue de* TEHERAN est désormais disponible en sept volumes au siège de la Revue ou au point de vente des éditions Ettela'at, situé à l'adresse suivante: avenue Enghelâb, en face de l'Université de Téhéran.**




دوره‌های سال اول، دوم، سوم، چهارم، پنجم، ششم، هفتم و هشتم
رُوو دو تهران شامل هشتاد و چهار شماره درهفت مجلد عرضه می‌گردد.
علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه
انتشارات اطلاعات واقع در
خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران
مراجعه نمایند.




## S'abonner hors de l'Iran

LA REVUE DE TEHERAN

*Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.*

*(Merci d'écrire en lettres capitales)*

**NOM** ____________ **PRENOM** ____________

**NOM DE LA SOCIETE** *(Facultatif)* ____________

**ADRESSE** ____________

**CODE POSTAL** ____________ **VILLE/PAYS** ____________

**TELEPHONE** ____________ **E-MAIL** ____________

☐ **1 an** **100 Euros**

☐ **6 mois** **50 Euros**

☐ Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
N°: **00051827195**
Banque:**30003**
Guichet: **01475**
CLE RIB: **43**
Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
Identification Internationale (IBAN)
**IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543**
Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**

☐ Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**

☐ **Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**

مرکز فروش در پاریس:

**Point de vente à Paris:**

**Librairie du Pont de Sèvres**
**204 allée du Forum**
**92100 Boulogne**
**Tel: 01 46 08 21 58**

## مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

**مدیر مسئول**
محمد جواد محمدی

**سردبیر**
املی نُوواِگلیز (رضوی فر)

**دبیری تحریریه**
عارفه حجازی
بابک ارشادی

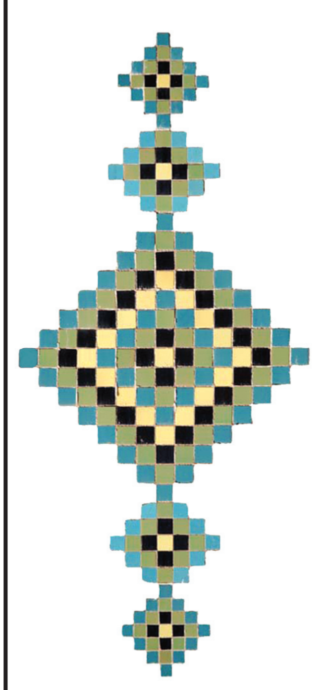
**تحریریه**
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
افسانه پورمظاهری
ژان-پیِر بریگودیو
میری فِررا
اِلودی برنارد
ژیل لانو
مجید یوسفی بهزادی
خدیجه نادری بنی
زینب گلستانی
مهناز رضائی
جمیله ضیاء
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
شهاب وحدتی
سپهر یحیوی

**طراحی و صفحه آرایی**
منیره برهانی

**تصحیح**
بئاتریس ترهارد

**پایگاه اینترنتی**
میلاد شکرخواه
محمدامین یوسفی
مژده برهانی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ

Verso de la couverture:
***Représentation d'un cyprès dans une décoration intérieure de la citadelle de Karim Khân, Shirâz***


مجله تهران
ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی
شمارهٔ ۱۳۱، مهر ۱۳۹۵، سال یازدهم
قیمت: ۲۰۰۰ تومان
۵ یورو
شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸
www.teheran.ir